Zágoni Balázs

Miért népszerűbbek a hollywoodi filmek Európában?

Kortárs európai és hollywoodi forgatókönyvek párhuzamos elemzése

Presa Universitară Clujeană
Kolozsvári Egyetemi Kiadó

ZÁGONI BALÁZS

•

MIÉRT NÉPSZERŰBBEK A HOLLYWOODI FILMEK EURÓPÁBAN?

Kortárs európai és hollywoodi forgatókönyvek párhuzamos elemzése

ZÁGONI BALÁZS

MIÉRT NÉPSZERŰBBEK A HOLLYWOODI FILMEK EURÓPÁBAN?

Kortárs európai és hollywoodi forgatókönyvek párhuzamos elemzése

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ / KOLOZSVÁRI EGYETEMI KIADÓ

2018

Lektorok:

Prof. dr. habil. Hatházi András

Conf. dr. Visky András

ISBN: 978-606-37-0383-6

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruţa Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

TARTALOM

Köszönetnyilvánítás

Mindenekelőtt köszönetet szeretnék mondani doktori témavezetőmnek, dr. Schulze Évának, akinek tudása, türelme és javaslatai nélkülözhetetlen segítséget jelentettek e könyv elkészítésében. Külön köszönet illeti Jakab-Benke Nándort, a Filmtett szerkesztőjét, aki készségesen segített hozzájutni a könyv megírásához szükséges, nehezen beszerezhető filmekhez is. Hálás köszönet Buzogány Klárának, a Filmtett főszerkesztőjének a hálátlan, de nélkülözhetetlen olvasószerkesztői munkáért és hasznos észrevételeiért. Nagy segítséget jelentett számomra fiam, Zágoni Barna munkája, aki a filmes adatokat tartalmazó statisztikák és lábjegyzetek elkészítésében működött közre. És végül, de nem utolsó sorban szeretném megköszönni feleségemnek, Zágoni Jutinak a támogatást. Bátorítása nélkül nem jutottam volna e munka végére, vagy talán el sem kezdtem volna.

BEVEZETŐ, AVAGY A STATISZTIKÁTÓL A TÖRTÉNETIG

Egy távoli kontinensről érkezett, kevésbé tájékozott látogató megdöbbenéssel vagy nevetve olvasná az Európai Audiovizuális Obszervatórium (European Audiovisual Observatory) éves jelentéseit. Miért számít szenzációs eredménynek az, hogy egy kontinensen évről évre nő a gyártott filmek száma, és ezzel együtt nő a bevételük is, ha eközben ez a filmipar hazai pályán – vagyis Európában – négy eladott mozijegyből mindössze egyet tudhat a magáénak? És ez az arány ráadásul két éve csökkenő tendenciát is mutat. A döbbenet még nagyobb lenne, ha megtudná, hogy mennyi pénzt és energiát fektet évről évre az Európai Unió a Media és az Eurimage programok révén abba, hogy egyáltalán ez az eredmény is elérhető legyen.

Távolról sem állítom azt, hogy egy kontinens filmipara és filmművészete kizárólag a nézettségi, box office adatok alapján volna megítélhető és rangsorolható. Nagyon fontosak a fesztiváldíjak, a televíziós sugárzások vagy éppen a remake-ek, de az olyan nehezen mérhető kategóriák is, mint az időtállóság, a szakmai hivatkozások vagy a filmmúzeumi vetítések sokasága a film születését követő évtizedek során.

Mégis fontos adatnak tartom, hiszen a jegy megvásárlásával a néző döntést hoz: ezt vagy azt a filmet választja. És valóban: 2010-ben – az utolsó évben, amelyről a könyv lezárásának pillanatában[1] információink vannak – az európai filmforgalmazási torta mintegy negyede az európai

[1] 2012. május 7.

filmeké. Ez a legrosszabb eredmény az elmúlt öt évben, és csak egy hajszállal jobb a 2005-ösnél.

Régió/év	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010**
Európai Unió (27 tagország)	24,60%	27,90%	28,10%	28,30%	26,80%	25,30%
EU-USA koprodukciók	12,50%	5,60%	7,50%	4,40%	4,00%	5,40%
USA	60,20%	63,40%	62,60%	65,50%	66,90%	68,00%
Más filmek	2,70%	3,20%	1,80%	1,80%	2,30%	1,30%

Forrás: European Audiovisual Observatory – Lumière Database.
http://www.obs.coe.int/about/oea/pr/mif2011_cinema.html

Az európai TOP20-ban nincs egyetlen kizárólag európai film sem. Mindössze hét európai–észak-amerikai koprodukció található. Mi több, még az európai filmek európai toplistáján is az első öt helyből négyet európai–észak-amerikai koprodukciók foglalnak el.

Ehhez képest már valóban nagy eredmény az, hogy egyes európai országok nemzeti határaikon belül saját filmjeikkel 20–40%-os eredményeket értek el: Franciaország: 35,5%, Csehország: 34,8%, Olaszország: 32,6%, Finnország: 27%, Egyesült Királyság: 22,6%.[2]

De térjünk vissza a távolról érkezett látogató nézőpontjához. Valószínűleg azt kellene neki elmagyaráznunk, hogy ennek az állapotnak legalább az első világháborúig visszavezethető okai vannak.

[2] *European Audiovisual Observatory:* http://www.obs.coe.int/about/oea/pr/berlinale2011.html (2012. május 7.)

I. Hollywood európai filmes dominanciájának rövid története

a) A két világháború következményei

Hollywood filmexportja már az első világháború idején többszörösére növekedett. A húszas években az általános gazdasági felvirágzás során a befektetők is egyre inkább érdeklődni kezdtek a film mint üzleti lehetőség iránt, és röpke nyolc év alatt – 1922-től 1930-ig – több mint tízszeresére nőtt a filmipari befektetések összege. A filmexport is rohamosan növekedett és a húszas évek végére gyakorlatilag a világ minden piacán jelen volt a hollywoodi film.[3] A második világháború csak megerősítette ezt a dominanciát, hiszen a háborúból győztesen kikerülő Egyesült Államok tudott a leggyorsabban felépülni a háború veszteségeiből. Az ipar, ezen belül a szórakoztatóipar is csak arra várt, hogy hazatérjenek a katonák és költeni kezdjék háború alatt összegyűjtött, nem csekély zsoldjukat. 1946-ban másfél milliárd dollár értékben vásároltak mozijegyet az amerikaiak. Hetente 80–90 millióan mentek moziba, vagyis a 140 milliós lakosságnak több mint fele.[4] Azt is mondhatnánk, hogy minden amerikai legalább minden második héten moziba ment. Így az amerikai filmek többnyire már hazai pályán profitot termeltek és az óceánon túli bevételek csak a habot jelentették a tortán.[5]

A háború kitörése után ugyanis a legtöbb európai országba már nem jutottak el amerikai filmek. A többéves „nélkülözés” rövid ideig levegőhöz és jobb exportlehetőségekhez juttatott olyan, elsősorban a tengelyhatalmakhoz tartozó országokat, mint Németország vagy Olaszország, de még a század elején oly népszerű dán filmipar is rövid

---

[3] THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David: *A film története*. Budapest, Palatinus, 2007, 168.
[4] Uo., 350.
[5] WOOD, Mary P.: *Contemporary European Cinema*. London, Hodder Arnold, 2007, 1.

időre felvirágzott a második világháború első évei alatt. Ez a fellendülés azonban a háború befejezésével véget is ért, hiszen ezután az európai mozisok számára is egyre vonzóbbak lettek az olcsón beszerezhető amerikai filmek.

De nem csak ez jelentett segítséget az amerikai film európai térhódításában. Szintén 1946-ban az Amerikai Mozgófilm Gyártói és Forgalmazói (MPPDA – Motion Picture Producers and Distributors of America) külföldi ügyosztályából a filmstúdiók létrehozták az Amerika Filmexport Szövetséget (MPEAA – Motion Picture Export Association of America), amelynek keretében a hollywoodi stúdiók egységesen léphettek fel mindenütt külföldön. Az Egyesült Államok kormánya pedig kereskedelmi és diplomáciai eszközökkel is támogatta az MPEAA külföldi térnyerését, mert úgy vélte, hogy a hollywoodi film az amerikai demokratikus eszmék terjesztésének is egy igen hatékony eszköze.

E feltételeknek köszönhetően az amerikai filmek külföldi bevétele rohamosan növekedni kezdett. Míg a háború előtti években ez mindössze egyharmadát jelentette a filmek teljes bevételeinek, addig a hatvanas évekre elérte a teljes bevétel felét.[6] Csupán Franciaországban, a Blum-Byrnes megállapodás[7] aláírása utáni évben tízszeresére nőtt az amerikai filmek importja, míg a forgalmazásba kerülő francia filmek száma tizenhárommal csökkent. Egyes európai országok, mint például az Egyesült Királyság, különadó kivetésével vagy a valutaexport korlátozásával próbálták lassítani ezt a folyamatot, de az ilyen kísérletek a MPEAA kemény válaszlépései miatt mindig meghiúsultak. A Egyesült Királyság esetében például a szövetség teljesen leállította a

[6] THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David: i. m. 352.

[7] 1946-ban Léon Blum francia kormányfő és James Byrnes amerikai külügyminiszter aláírt egy megállapodást, mely eltörölte a második világháború előtt érvényes amerikai filmeket érintő kvótát, de egyúttal azt is meghatározta, hogy a francia mozikban az év tizenhat hetében francia filmet kell vetíteni. Ennek ellenére komoly visszaesés következett a francia filmiparban. A filmipari dolgozók tiltakozása eredményeképp jött létre még 1946 októberében a Nemzeti Filmközpont (CNC), amely filmgyártási támogatásban részesítette a francia produkciókat. THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David: i.m., 398; www.cnc.fr/web/fr/le-cnc (2012. május 7.).

szigetországba irányuló amerikai filmexportot, amit sem a közönség, sem a moziüzemeltetők nem díjaztak. Így a brit kormány – a belföldi nyomásnak engedve – a korlátozást nyolc hónap után feloldotta.[8] Az amerikaiak minden esetben azzal érveltek és érvelnek a mai napig, hogy a szabad piac szellemében nem szabad korlátozni egyetlen áru, így a film szabad áramlását sem.

A tengelyhatalmakhoz tartozó országok területén még könnyebb dolga volt a MPEAA-nek, hiszen a megszállott területeken az is fontos szempont volt, hogy az újjáéledő filmipar ne népszerűsítse azokat az ideológiákat, amelyek a világháború kirobbanásához vezettek. Érdekes mozzanata volt ennek a folyamatnak egy 1944-es római találkozó, amelyen az Olaszország felszabadítását vezető amerikai Stone tengernagy kijelentette, hogy: „Olaszországnak mezőgazdasági országként nincs szüksége filmiparra és volt fasiszta országként nem is érdemel filmipart."[9] Mindez egy évvel Luchino Visconti *Megszállottság* című filmjének bemutatója után és két évvel Roberto Rosselini *Róma, nyílt város* című filmjének bemtatója előtt hangzott el...[10] Általánosságban elmondható, hogy az európai országokban kulturális misszióként, valamit a szabad kereskedelem megvalósulásaként is fel lehetett fogni az amerikai filmek terjesztését. A behozatalt korlátozni szándékozó kormányok kísérletei pedig vagy az MPEAA, vagy a hazai forgalmazók, vagy a közönség, vagy mindezek együttes ellenállásán buktak el.

b) A vasfüggönytől a berlini fal leomlásáig

A fenti nehézségek ellenére egészen az 1950-es év végéig megkérdőjelezhetetlennek látszott az, hogy létezik európai film. Hogy Rejkjavíktól Nápolyig és Lisszabontól az Urál-hegységig van egy európai

[8] Uo.

[9] NOWELL-SMITH, Geoffrey (szerk.): Oxford Filmenciklopédia. Budapest, Glória kiadó, 1998, 452 old.

[10] Noha az olasz neorealizmus első jelentős művének Luchino Visconti 1943-as *Megszállottság* című filmje volt, az új filmes áramlat Roberto Rossellini *Róma, nyílt város* című filmjével, 1946-tal kezdődően vált igazán ismerté és elismertté.

kulturális tér, a maga több ezer éves, közös, irodalmi és általában vett művészeti örökségével, fél évszázados filmkultúrájával, filmes irányzataival és rendezőóriásaival. A vasfüggöny leereszkedésével egy időben azonban megtörtént az európai filmipar kettéválasztása a szabad nyugat-európaira, valamint a szovjet hatás alatt álló szocialista kelet-európai filmgyártásra.[11] Érdekes módon ez nem azt jelentette, hogy az amerikai film ezt követően csak Nyugat-Európába jutott volna el. Ha cenzúrázva és válogatva is, a hollywoodi filmek továbbra is műsoron maradtak a kelet-európai mozikban is, sokkal inkább, mint a nyugat-európaiak. A kelet-európai filmek viszont csak ritka fesztiválvendégeknek számítottak Nyugat-Európában. A meghívott filmeket gyakran politikai okokból nem engedték a vasfüggönyön túlra, amit pedig a hivatalos vezetés szívesen küldött volna, azt többnyire nem kapott meghívást. Így gyakorlatilag a kilencvenes évek elejéig Európa egyik felében sem kerültek moziba vagy televíziós forgalmazásba az Európa másik felében készült filmek. Mary P. Wood, a Londoni Egyetem európai filmekkel foglalkozó professzora szerint ez a pillanat jelentette igaziból az európai filmforgalmazás hanyatlásának kezdetét.[12]

c) A berlini fal leomlása után

A Szovjetunió összeomlása és az Európa keleti felében bekövetkezett rendszerváltozások kezdetben szintén a hollywoodi egyeduralomnak kedveztek. Az állami támogatások megszűnése vagy akadozása oda vezetett, hogy drámaian visszaesett a volt kommunista országok saját filmgyártása.[13] A mozijegyet váltó közönség nagy része – a második világháborút követő évekhez hasonlóan – szomjazott az immár cenzúra

[11] WOOD, Mary P.: i.m. xi old.

[12] Uo.

[13] Romániában például 1990-től a 2000-es évekig évről évre csökkent a gyártott filmek száma, míg 2000-ben egyetlen játékfilm sem készült. Csak ezt követően indult növekedésnek a román filmgyártás. (Ld.: www.cncinema.abt.ro) Hasonló folyamatok a legtöbb kelet-európai országban lejátszódtak.

és korlátozás nélkül érkező hollywoodi filmekre. Kelet-Európában a mozitermek privatizálása sok vetítőhely bezárásához vezetett. Ezzel egy időben a műholdas televíziózás megjelenése, Nyugat-Európához hasonlóan ebben a régióban is nagyon sok nézőt meghódított a televíziós filmfogyasztás számára. Az Európai Unió tagországainak szóló Media programok, valamint a történelmi Európa számos országát magába foglaló Eurimage program ezekben az országokban csak 2000 után hozott érezhető javulást. Ez viszont egybeesik két másik fontos tényező megjelenésével: a filmgyártás terén egy új kelet-európai filmes generáció megjelenésével, forgalmazói oldalon pedig a multiplexmozi-hálózatok kelet-európai elterjedésével.

Az Európai Unió támogatásai, amelyek a forgatókönyvírástól a gyártáson és forgalmazáson át a moziüzemeltetésig a filmipar minden szintjén jelen vannak, csak arra voltak elegendőek, hogy az európai mozikban ne romoljon háromnegyed-egynegyed alá az amerikai és az európai filmek aránya, az előbbiek javára. A helyzet most, huszonegy évvel az Európai Unió Media programjának elindítása után is csak az, amit a fenti számok mutatnak. Hol van akkor a hiba? A laikus filmnéző ezt talán így fogalmazná meg: *„Az amerikai filmek érdekesebbek.”*

II. Hollywoodi és európai filmek ma

a) A hollywoodi filmek európai dominanciájának lehetséges okai

A fenti mondat (ti. „Az amerikai filmek érdekesebbek.”) természetesen erősen általánosító és sok kivételt találnánk az európai filmek javára. De nem tagadhatjuk annak legalább részleges igazságértékét, hiszen a néző arra a filmre fog jegyet váltani, amelyiket érdekesnek találja, amelyiktől többet remél. A statisztikát pedig már ismerjük.

A méltányosság okán itt meg kell említenünk két fontos tényezőt: egy történelmi és egy üzleti vonatkozásút. Egyfelől a történelmi

körülményeknek köszönhetően az elmúlt évszázadban, kisebb-nagyobb hullámokban, de szinte folyamatosan vándoroltak ki európai filmesek Hollywoodba. Így Hollywood asszimilálta azt a tudást, kreativitást és élményanyagot, amit sok esetben az európai film legjobbjai vittek magukkal az új hazába. Ez persze nem magyarázat a kialakult helyzetre, hiszen ha azt állítjuk, hogy Hollywood is jórészt európai gyökerekből táplálkozik, és ezek talaján ér el sikereket, akkor jogos marad a kérdés, hogy ezek a gyökerek itthon, legalább a kommunizmus által nem sújtott Nyugat-Európában miért nem tudnak szintén szárba szökkenni és erős filmipart teremteni? Másfelől az eredmények vizsgálatánál nem mellőzhető teljesen a filmes marketingkampányok hatása sem. Egy olyan hollywoodi mozifilm, amit televíziós spotkampány és utcai óriásreklámok hirdetnek már hetekkel a bemutató előtt, jobb esélyekkel indul a versenyben az európai néző kegyeiért, mint egy európai, kis költségvetésű, gyenge anyagi háttérrel rendelkező produkció. Mindazonáltal a Media- és Eurimage-támogatások ezen a téren is valamennyit változtattak az európai filmek javára.

A történelmi előnyök lassan elhalványulnak, a masszív európai támogatásoknak meg éreztetniük kellene a hatásukat a gyártási és a reklámoldalon egyaránt. Miért nem látszik akkor a javulás?

Válaszként álljon itt a számos forgatókönyvíró szakértő közül egy olyannak a véleménye, aki noha ízig-vérig hollywoodi, mégis jól ismeri és értékeli az európai filmgyártást és filmművészetet. A könyv során többször fogunk Robert McKee-re utalni, és *Story* című könyvéből idézni. McKee az európai forgatókönyvírásról a következőket mondja: „Az európai filmiskolák tagadják azt, hogy az írás bármilyen értelemben is tanítható lenne, így a kreatív írás ott soha nem is képezte részét az egyetemi tananyagnak. Ugyanakkor Európában található a világ számos csodálatos művészeti és zeneakadémiája. Hogy miért érezik úgy, hogy egyik művészet tanítható, a másik pedig nem? – nehéz lenne megmondani. A legrosszabb az, hogy ez az alábecsülés kizárta a

forgatókönyvírást – Varsót és Moszkvát leszámítva – minden európai filmiskolából, egészen a legutóbbi időkig."[14] Ezt 1998-ban vetette papírral a szerző, és állításán ma már bizonyára lehetne pontosítani, mondanivalója mégis elgondolkodtató. Már csak azért is, mert valóban az tapasztalható, hogy napjainkban a forgatókönyvírás-oktatás európai „rehabilitációja" történik. Az akadémiai képzések újraindulása mellett az Európai Unió programjai is egyre több alternatív forgatókönyvírói képzést, műhelymunkát támogatnak nemcsak játékfilmes, de dokumentumfilmes téren is.

Az európai forgatókönyvírás újrafelfedezésének egy fontos jele a 2006. november 21–22-én Thesszalonikiben megrendezett első Európai Forgatókönyvíró Konferencia is. Itt az összesen kilencezer tagot számláló, huszonegy írói céh képviselői egy kiáltványt fogalmazott meg. Mivel a 21. század nem föltétlenül a kiáltványok százada, elgondolkodtató, ha egy szakmai és egyben művészi közösség ilyen harsány formában akarja felhívni a figyelmet problémáira:

„Az írók szembesülnek az üres lappal, hogy a semmiből teremtsenek sztorikat az egész világ számára. Mindenki más – rendező, producer, forgalmazó – később csatlakozik. Mi vagyunk az audiovizuális alkotás elsődleges megteremtői" – hangzott el a bevezetőben. Majd: „A történetek az emberi természet forrásai, sokszínű kulturális örökségünk tárházai. (...) Napjaink történetmesélői a forgatókönyvírók. Az európai írói tehetséget ápolni és bátorítani kell. Az európai filmszakmának meg kell találnia a módját, hogy a forgatókönyvírókat a szakmához vonzza és megtartsa."[15]

A szöveg ismerteti az Európában meghonosodott filmszakmai gyakorlatot, amely a szerzők szerint sokszor semmibe veszi a forgatókönyvíróknak a mű integritásához, a film elkészítésében való

[14] McKEE, Robert: *Story*. Kolozsvár, Filmtett, 2011, 13.

[15] http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/europai-forgatokonyvirok-konferenciaja-2006-beszamolo-szkript.html (2012. május 7.)

részvételéhez, valamint a tisztességes bérezéshez való jogát és ezek mielőbbi helyreállítását sürgeti.

Összegezve, könnyen meglehet, hogy a forgatókönyvírók és a forgatókönyvírás elhanyagolása, s ebből kifolyólag a rosszul felépített és elmesélt európai történetek képezik a nézők elpártolásának fő okát. Hiszen minden egyéb – közös földrajzi tér, történelem és kultúra, szokások és gondolkodásmód, emberek és történetek – amellett szólnának, hogy az európai nézőnek az európai filmet kellene választania. Ehhez képest viszont az európai nézők többsége számára az európai film lett a kuriózum, a hollywoodi pedig az otthonos.

b) Hollywoodi és európai forgatókönyvek minősége az ezredfordulón

A már idézett Robert McKee *Story* című könyve első fejezetének *A történetmondás hanyatlása* címet adta. A fejezet egyik vezérgondolata így hangzik: „Azt állítani, hogy a közönség csupán meg akar szabadulni a gondjaitól, és a valóság elől menekül, nem más, mint a művész felelősségének gyáva feladása. A történet nem egy, a valóság kifutójáról felszálló repülő, hanem egy olyan közlekedési eszköz, amelynek segítségével a valóságot kutatjuk, amellyel mindent megtehetünk azért, hogy értelmet találjunk egy anarchikus világban."[16]

McKee ilyen értelemben beszél amerikai és európai filmekről egyaránt, a spektrumot a Dan Aykroyd-féle *Szellemirtók*tól (1984)[17] Kubrick *Ragyogás*áig (1980)[18], Coppola *Magánbeszélgetés*étől (1974)[19] Antonioni és Tonino Guerra *Vörös sivatag*áig (1964)[20] nyitja ki, ezzel az

---

[16] McKEE, Robert: i. m. 10.

[17] *Szellemirtók* (*Ghost Busters*, 1984). Rendező: Ivan Reitman. Forgatókönyv: Dan Aykroyd, Harold Ramis.

[18] *Ragyogás* (*The Shining*, 1980). Rendező: Stanley Kubrick. Forgatókönyv: Diane Johnson és Stanley Kubrick, Stephen King regénye alapján.

[19] *Magánbeszélgetés* (*The Conversation*, 1974). Írta és rendezte: Francis Ford Coppola.

[20] *Vörös sivatag* (*Il deserto rosso / Red Desert*, 1964). Rendező: Michelangelo Antonioni. Forgatókönyv: Michelangelo Antonioni és Tonio Guerra.

átlagos hollywoodi közönségfilmtől az európai szerzői filmig kiterjesztve a vizsgált területet.

Miközben a különböző médiumok eddig soha nem látott mennyiségben zúdítják ránk a történeteket, a történetmesélés minősége a film összes többi jellemzőjével együtt folyamatosan romlik – állítja McKee. „A hamis és tökéletlen történetmondás a tartalmat látványosságra, az igazságot szemfényvesztésre cseréli. A nézők kegyeiért folytatott görcsös küzdelem eredményeként pedig egyre gyengébb történetekből lesznek sok millió dolláros csillogó-villogó demo-filmek. A hollywoodi filmkép egyre extravagánsabb, miközben az európai egyre dekoratívabb. Színészi játék helyett léha vagy túl heves színészkedést látunk. A zene és a hangeffektusok egyre lármásabbak, az összhatás pedig a groteszk felé tart."[21]

1990-ben a forgatókönyv-fejlesztésre szánt összegek Hollywoodban már meghaladták a fél milliárd dollárt. Ennek az összegnek nagy részét olyan forgatókönyvekre fordították, amelyekből soha nem készült film. Évi harmincötezer regisztrált forgatókönyvből mindössze négy-ötszáz valósul meg. „A nehezen hihető valóság – állítja McKee –, hogy amit évente a vásznon láthatunk, az egy méltányos tükröződése az elmúlt néhány év legjobb írásainak."[22]

Ha ez így van, kérdezhetnénk, akkor mégis miért a hollywoodi film uralmáról beszélünk ma? Miért nem oszlik meg ez az ezredfordulóra minőségileg legyengült filmpiac legalább egyenlő mértékben Európa és Amerika között? McKee eddig egyetemben beszélt hollywoodi és európai filmekről, a következőkben viszont az európai filmekre összpontosít, éspedig az amerikai nézők, mozik és forgalmazók szempontjából.

„Ennek ellenére Hollywood nemcsak túlél, hanem prosperál is, mert úgy tűnik, nincs konkurenciája. Ez nem volt mindig így: a

[21] McKEE, Robert: i. m. 10.
[22] Uo.

neorealizmus hajnalától az új hullám szökőárjáig az észak-amerikai mozik tele voltak kiváló európai alkotók filmjeivel. De miután az elmúlt huszonöt évben ezek a mesterek meghaltak vagy visszavonultak, az európai film lassú hanyatlásának lehettünk tanúi.

A mai európai filmesek összeesküvéssel gyanúsítják a filmforgalmazókat, amiért filmjeiknek nincsenek nézői annak ellenére, hogy elődjeik – Renoir, Bergman, Fellini, Buñuel, Wajda, Clouzot, Antonioni, Resnais – filmjeit az egész világon telt házzal vetítették. A rendszer nem változott: a nem-hollywoodi filmeknek ma is nagy és lojális közönsége van. A forgalmazóknak pedig ma is ugyanaz a motivációjuk, mint akkor: a pénz. Ami valóban változott: az, hogy a mai „auteur"-ök nem tudnak olyan erős történeteket mesélni, mint az elődjeik. Mintha csak igényes lakberendezők lennének, olyan filmeket készítenek, amelyek a szemre hatnak ugyan, de semmiről sem szólnak. A mozikban hajdan végigsöprő európai géniusz viharából mára semmi sem maradt. Űr jött létre, amelyet Hollywood betölthetett.[23]

Két, számunkra fontos megállapításra jut tehát a szerző. Egyfelől az európai filmek térvesztésének fő okát a forgatókönyvírás oktatásában, pontosabban annak hiányában látja. Másfelől úgy véli, hogy az ezredfordulóra mind az észak-amerikai, mind az európai filmek minősége alulmúlja a két-három évtizeddel ezelőttit. Felemelkedést csak a távol-keleti filmek esetében lát, és ezt valóban igazolja ezeknek a filmeknek az egyre gyakoribb fesztiválsikerei Európában és a tengeren túl. A filmek dekadenciájának okáról nem beszéltünk még; ezt McKee a társadalmi változásokban látja. A történetmesélés alapján azok a pozitív-negatív értékek állnak, amelyekért élni, halni, küzdeni érdemes. Évtizedekkel ezelőtt a társadalom még sokkal inkább egyetértett abban, hogy melyek ezek az értékek. „De a mi időnk sokkal inkább az erkölcsi és etikai cinizmus, relativizmus és szubjektivizmus érája – egy nagy értékválság kora. Ahogy a család szétesik és a nemek közti ellentétek

[23] Uo., 11.

növekednek, ki érzi úgy, hogy érti a szerelem természetét? És ha igen, ki gondolja, hogy ezt el is tudja mondani egyre cinikusabb, szkeptikusabb közönségének?"[24] Lehet az előbbi állítást csupán egy öregedő író nosztalgiájának tekinteni, én mégis az gondolom, hogy a kortárs filmírás éles és legalább részben helytálló kritikájával van dolgunk.

III. A kutatás tárgya

Kétszeresen hátrányos helyzetben vagyunk tehát, amely egyfelől földrajzilag – Hollywoodhoz képest –, másfelől történelmileg – az előző generációkhoz képest – határoz meg nem túl előkelő helyet az ezredfordulós európai forgatókönyvírás számára. Úgy gondolom, hogy ahhoz, hogy közelebb kerüljünk e hátrány okainak feltárásához és a lehetséges megoldásokhoz, fontos lenne összehasonlítanunk a kortárs európai és hollywoodi forgatókönyveket, olyan módon, hogy rávilágíthassunk szerzőik szakmai döntéseiben rejlő különbségekre. De hogyan lehetséges – szociológiai szakkifejezéssel élve – olyan releváns „mintát" találni, amelyen értelme van az összehasonlításnak? Szerencsénkre a kortárs európai és hollywoodi filmgyártás lehetőséget ad néhány ilyen összehasonlításra. Nem egy esetben megtalálhatjuk ugyanannak az alaphelyzetnek, témának, vezérmotívumnak hollywoodi és európai feldolgozását is, sőt, néhány esetben ugyanannak a történetnek európai és tengerentúli változatát is módunkban áll összehasonlítani. Könyvem első felét öt esettanulmány alkotja, melyekhez a filmeket azonos vagy nagyon hasonló környezet, alaphelyzet, bonyodalom, majd történet alapján válogattam össze, úgy, hogy az összehasonlítás egyik oldalán egy európai, a másikon egy hollywoodi alkotás áll. Az utolsó összehasonlított filmpárt pedig ugyanannak a regénynek az európai, majd a hollywoodi filmadaptációja képezi. Két hasonló környezetben és karaktergárdával játszódó háborús filmet (*Senkiföldje*, *A bombák földjén*), két azonos alaphelyzettel rendelkező

[24] Uo., 14.

„királyvígjátékot" (*Királyi kalamajka, Neveletlen hercegnő*), két azonos bonyodalommal dolgozó, az online szerelem témáját feldolgozó komédiát (*Szia, mi újság?, A szerelem hálójáb@n*), ugyanarra a történetre épülő két történelmi filmdrámát (*Stauffenberg, A valkűr*), valamint *A tetovált lány* című svéd thriller európai és hollywoodi adaptációját választottam ki erre a célra.

Minden esetben az elkészült filmet vettem alapul, de ha volt rá mód, akkor az eredeti forgatókönyvet is megvizsgáltam. Ez a hollywoodi filmek esetén bizonyult könnyebb feladatnak. Amennyiben rendelkezésre állt az eredeti forgatóköny és a leforgatott filmben ehhez képest lényeges változtatások történtek, akkor az utóbbit vettem alapul, és szükség esetén ezt külön jeleztem.

Műfajukat tekintve a kiválasztott filmek széles spektrumot lefednek a háborús filmtől a krimin át a szerelmesfilmig, valamint az egyéni vagy éppen társadalmi drámától a romantikus vígjátékon át a fekete komédiáig. Az európai filmek között gyártóként találunk nagy nyugat-európai országokat (Franciaország, Németország, Svédország) ugyanúgy, mint kelet-európai és balkáni országokat (Bosznia-Hercegovina, Románia); akadnak közöttük egyoldalú, nemzeti produkciók (*Királyi kalamajka, Stauffenberg, Szia, mi újság?*) és sokoldalú európai koprodukciók is (*Senkiföldje, A tetovált lány*).

Ezekben a fejezetekben gyakorlatilag arra a kérdésre keresem a választ, hogy a történetépítés útvesztőjében, hasonló helyzetekben, milyen „építőelemet" használ, vagyis milyen megoldáshoz nyúl egy európai és egy hollywoodi alkotó? Tisztában vagyok azzal, hogy kétszer öt film összehasonlítása nem elegendő ahhoz, hogy átfogó képet alkossunk két kontinens forgatókönyvírói sajátosságairól, ahol megannyi faji, nemzeti, kulturális sajátosság és filmes iskola szövevényes hatáshálója érvényesül. Ugyanakkor azt gondolom, hogy ezek a filmek alkalmasak arra, hogy rávilágítsanak olyan jelenségekre, amelyek akár nagy általánosságban is jellemzőek lehetnek az adott kontinens filmgyártására.

A filmpárok kiválasztásakor egyetlen célom a különböző szintű közös történetelemek megtalálása volt. Nem úgy válogattam, hogy a beválasztott filmek bármilyen előzetesen megfogalmazott tétel alkalmazására megfelelőek legyenek.

A könyvem második részében arra keresem a választ, hogy mi lehet a titka az elmúlt két évtized legsikeresebb európai filmjeinek. Kiválasztottam az európai mozikban az elmúlt tizenöt évben[25] a legnagyobb nézőszámot elért öt hollywoodi filmet, és ezek tükrében vizsgálom ugyanebben az időszakban a legnagyobb európai filmgyártó országok (Franciaország, Egyesült Királyság, Olaszország, Németország) legnézettebb filmjeit.[26] Vajon azok a megállapítások, különbségek, melyeket az öt összehasonlított filmpár vizsgálata során észleltünk itt is igaznak bizonyulnak? Ha a legnépszerűbb filmeket nézzük, akkor is hasonló forgatókönyvírói megoldásokkal találkozunk, mint az elemzések során? Mennyivel inkább követik – ha követik egyáltalán – a hollywoodi forgatókönyves szabályokat a legnézettebb európai filmek forgatókönyvei, mint a közös elemek alapján kiválaszott európai társaik?

E könyvben csak a forgatókönyves okokkal foglalkozom. Nem vizsgálok olyan jelenségeket, mint a sztárok, a filmes látványvilág vagy az ország népességének és gazdasági helyzetének hatása, vagy a nézők azon hajlandósága, hogy a sajátjától eltérő nyelven készült filmet nézzen meg[27], noha tisztában vagyok azzal, hogy ezek is hozzájárulnak egy-egy film sikeréhez vagy bukásához.

[25] Az Európai Unió Európai Audiovizuális Obszervatóriuma által működtetett Lumière adatbázis 1996 óta gyűjti az európai filmes nézettségi adatokat. Ez az egyetlen átfogó európai kimutatás az európai és tengerentúli filmek európai nézőszámairól, országokra lebontva. http://lumiere.obs.coe.int

[26] A filmek kiválasztási módjáról bővebben írok a 7.1. fejezetben.

[27] Az észak-amerikai nézőknek csak nagyon kis része hajlandó nem angol nyelvű filmet nézni. E jelenség okai részben magától értetődnek: a feliratok olvasásának nehézsége vagy a szinkron sutasága). Sok tanulmány, cikk, blogbejegyzés és vita foglalkozik a kérdéssel. Például: http://paulbisquera.hubpages.com/hub/Why-Americans-Hate-Foreign-Films; http://screenville.blogspot.com/2012/02/language-barrier-at-ampas.html; http://www.mmo-champion.com/threads/838875-USA-foreign-films-American-films; http://blog.jinni.com/2009/11/why-americans-dont-watch-foreign-film/. (2012. május 7.)

ELSŐ FEJEZET. A LŐPOROS HORDÓN. AZONOS KÖRNYEZET – MÁS FILMEK

Európai film:
Danis Tanović: ***Senkiföldje*** (*No Man's Land*, 2001, Bosznia)
Forgatókönyvíró: Danis Tanović

Amerikai film:
Kathryn Bigelow: ***A bombák földjén*** (*The Hurt Locker*, 2008, Egyesült Államok)
Forgatókönyvíró: Mark Boal

Ebben a fejezetben két olyan filmet hasonlítok össze, amelyekre valóságos díjeső zúdult a bemutatásukat követő évben. A Danis Tanović által írt és rendezett, sokoldalú európai koprodukcióként (bosnyák–francia–szlovén–olasz–brit–belga) elkészített *Senkiföldje* a legjobb idegen nyelvű filmnek járó Oscar-díjat kapta. Emellett huszonkilenc másik díjat, köztük a cannes-i filmfesztivál legjobb forgatókönyvért járó díját is elnyerte. Az ezzel párba állított, Marc Boal által jegyzett és Kathryn Bigelow által rendezett *A bombák földjén* viszont hat Oscar-díjat – köztük a legjobb eredeti forgatókönyvért járót – és további nyolcvanhat díjat tudhat a magáénak. A filmeket tagadhatatlan művészi értékük mellett aktualitásuk is a figyelem középpontjába sodorhatta, hiszen bemutatásukkor éppen lezárult, vagy még le sem zárult fegyveres konfliktusokról szólnak.

Számunkra azért érdekes ez a két alkotás, mert mindkettő kortárs háborúban hányódó főhősök történetét mondja el, egy vagy több

bombával bonyolítva. A bomba, amely Chaplin *A diktátor*[1] című filmje óta mindig az ellen irányul, aki ellen nem kellene, a modern háború igen erős szimbólumává vált. A bombát – legyen az taposóakna vagy házilag előállított, mobiltelefonnal működésbe hozott szerkezet – mindig sokkal egyszerűbb élesíteni, mint hatástalanítani. Ez pedig kiváló bonyodalom egy filmhez. Az az azonnali pusztulás lehetőségének megtestesítőjeként a bomba olyan szellemi ingatlan, amit előszeretettel használnak a forgatókönyvírók, legyen szó háborús filmről, akciófilmről, thrillerről, krimiről vagy ezek bármilyen ötvözetéről.

1.1. Filmek kortárs fegyveres konfliktusokról

Még dúló háborúról filmet forgatni nem könnyű, de jó eséllyel hálás feladat. Noha a háború sokszor nemcsak a nemzetközi, hanem a nemzeti közvéleményt is megosztja, mindig sokan lesznek kíváncsiak arra, hogy miért tört ki egy háború, miért nem akar véget érni, vagy ha véget ért, akkor miért épp úgy, ahogy. A filmfesztiválok sem fukarkodnak az ilyen aktuális témákat feszegető filmek díjazásakor. Míg az Egyesült Államok története bővelkedik kortárs fegyveres konfliktusokban[2], hiszen az ország az öbölháborútól kezdve a tavalyi, Líbia elleni hadműveletig, csak az elmúlt húsz évben legalább öt fegyveres konfliktusban vett részt, addig Európa számára mindössze egy ilyen meghatározó konfliktus volt az elmúlt időszakban (noha részt vett a legtöbb amerikai hadműveletben is), éspedig az 1990-es évek elején kirobbant délszláv háború.

Amerikai filmek tucatjai választották filmes környezetnek ezen konfliktusokat. Leggyakrabban a leghosszabb ideig tartó és legtöbb

[1] *A diktátor* (*The Great Dictator*, 1940). Írta és rendezte: Charles Chaplin.
[2] Ezek a konfliktusok ellenben nem az Egyesült Államok területén zajlottak, leszámítva a 2001. szeptember 11-i terrortámadást, amely nem tekinthető fegyveres konfliktusnak a szó szoros értelmében.

áldozatot követelő iraki háborút. Akciófilmek (*Sivatagi cápák*[3], 1999; *Iraki misszió*[4], 2005; *A királyság*[5], 2007), thrillerek (*Edge*[6], 1997; *Zöld zóna*[7], 2010), drámák (*Bőrnyakúak*[8], 2005; *Grace nélkül az élet*[9]), krimik (*Cenzúrázatlanul: háború másképp*[10], 2007; *Elah völgyében*[11], 2007) szerelmesfilmek (*A harcmező hírnökei*[12], 2009; *Testvérek*[13], 2009), sőt vígjátékok (*Egetverő haderő*[14], 2007; *Kecskebűvölők*[15], 2009) is készültek a kuweiti, iraki vagy afganisztáni konfliktusok margójára. Egy részük olyan politikai, társadalmi és lélektani témákat dolgoz fel, mint az iraki tömegpusztító fegyverek léte körüli vita (*Államtrükkök*[16], 2010; *Zöld zóna*, 2010), a háború által elválasztott házastársak esetében kialakult szerelmi háromszögek és családi drámák (*A harcmező hírnökei*, 2009; *Testvérek*,

---

[3] *Sivatagi cápák* (*Three Kings*, 1999). Rendezte: David O. Russel. Forgatókönyv: John Ridley története alapján David O. Russel.

[4] *Iraki misszió* (*American Soldiers*, 2005). Rendezte: Sidney J. Furie. Forgatókönyv: Greg Mellott.

[5] *A királyság* (*The Kingdom*, 2007). Rendezte: Peter Berg. Forgatókönyv: Matthew Michael Carnahan.

[6] *Edge* (*Edge*, 1997) Rendezte: Brian Harty. Forgatókönyv: Andrew Michael Lacey és Brian Harty.

[7] *Zöld zóna* (*Green Zone*, 2010). Rendezte: Paul Greengrass. Forgatókönyv: Rajiv Chandrasekaran könyve alapján Brian Helgeland.

[8] *Bőrnyakúak* (*Jarhead*, 2005). Rendezte: Sam Mendes. Forgatókönyv: Anthony Swofford könyve alapján William Broyles Jr.

[9] *Grace nélkül az élet* (*Grace is Gone*, 2007). Írta és rendezte: James C. Strouse.

[10] *Cenzúrátlanul: háború másképp* (*Redacted*, 2007). Írta és rendezte: Brian de Palma.

[11] *Elah völgyében* (*In the Valley of Elah*, 2007). Rendezte: Paul Haggis. Forgatókönyv: Mark Boal és Paul Haggis.

[12] *A harcmező hírnökei* (*The Messenger*, 2009). Rendezte: Oren Moverman. Forgatókönyv: Alessandro Camon és Oren Moverman.

[13] *Testvérek* (*Brothers*, 2009). Rendezte: Jim Sheridan. Forgatókönyv: Susanne Bier és Anders Thomas Jensen eredeti svéd forgatókönyve alapján írta David Benioff.

[14] *Egetverő haderő* (*Delta Farce*, 2007). Rendezte: C. B. Harding. Forgatókönyv: Bear Aderhold és Tom Sullivan.

[15] *Kecskebűvölők* (*The Men Who Stare at Goats*, 2009). Rendezte: Grant Haslov. Forgatókönyv: Jon Ronson könyve alapján Peter Straughan.

[16] *Államtrükkök* (*Fair Game*, 2010). Rendezte: Doug Liman. Forgatókönyv: Jez Butterworth és John-Henry Butterworth.

2009) vagy a poszttraumatikus stressz szindróma (*A bátrak hazája*[17], 2006; *Trooper*[18], 2010). De igen kevés film foglalkozik a háborúk egy alapvető kérdésével, éspedig, hogy mi a kiváltó oka a háború(k)nak és mi a motivációja a benne résztvevőknek. *A bombák földjén* a ritka kivételek közé tartozik, hiszen egy bombaosztag életét követi két hónapon keresztül, bemutatja mindennapjaikat, munkájukat, pihenésüket, konfliktusaikat, és arra keresi a választ, hogy mi a motivációja ezeknek a katonáknak, miért térnek vissza a harcmezőre, amikor lenne más választásuk is.

A több mint félszáz amerikai gyártású filmmel szemben mindössze két olyan európai produkciót találtam, amely legalább érintőlegesen foglalkozik a fenti háborúk bármelyikével, noha mind az afganisztáni, mind az iraki háborúban számos európai ország katonája részt vett. A Vincenzo Cerami és Roberto Benigni által írt és az utóbbi által rendezett *Tigris a hóban* (2005)[19] című olasz, valamint az *Envoyés très spéciaux* (2009)[20] című francia produkció közül mindkettő az iraki háborút választja helyszínül, éspedig egy-egy vígjáték számára.

Ennél már jóval több olyan európai – főleg délkelet-európai – filmet találunk, amely a délszláv háború témáját dolgozza fel. Elsőként a neves szerb rendező, Emir Kusturica állít emléket a szétszakadó Jugoszláviának *Underground* (1995)[21] című filmjének emlékezetes utolsó jelenetében. A cannes-i filmfesztiválon Arany Pálmával kitüntett film után sorra jelennek meg a témát boncoló alkotások. Srđjan Dragojević,

---

[17] *A bátrak hazája* (*Home of the Brave*, 2006). Rendezte: Irwin Winkler. Forgatókönyv: Mark Friedman és Irwin Winkler.

[18] *Trooper* (2010). Írta és rendezte: Christopher Martini.

[19] *Tigris a hóban* (*La tigre e la neve / The Tiger and the Snow*, 2005). Rendezte: Roberto Benigni. Forgatókönyv: Vincenzo Cerami és Roberto Benigni.

[20] *Envoyés très spéciaux* (*Special Correspondents*, 2009). Rendezte: Frédéric Auburtin. Forgatókönyv: Simon Michael.

[21] *Underground* (2005). Rendezte: Emir Kusturica. Forgatókönyv: Dusan Kovacević története alapján Emir Kusturica.

A szép falvak szépen égnek (1996)[22] című drámájában még mindig szerb nézőpontból, de a szerb–horvát kapcsolatok, barátságok sorsát kutatva mutatja be a háborút. Danis Tanović a *Senkiföldjé*ben (2001) a dráma műfaját a fekete vígjátékkal ötvözve leplezi le a háború abszurditását, immár bosnyák szemmel. A *Szürke, Mercivel* (2004)[23] című szerb–szlovén–német vígjáték a háború kitörésének abszurd körülményeit meséli el egy egymásra utalt szerb énekesnő és egy színvak bosnyák kamionsofőr nézőpontjából. A bosnyák *Go West* (2005)[24] című alkotás pedig egy szerb–bosnyák homoszexuális pár kálváriájáról szól; a cselekmény szintén a háború idején zajlik. A 2006-os Berlini Nemzetközi Filmfesztiválon Arany Medvével és további díjakkal jutalmazott, ugyancsak bosnyák *Szerelmem, Szarajevó* (2006)[25], akárcsak a vele egy időben készült német–szlovén koprodukció, a *Szarajevói krétakör* (2006)[26] már a háború után felnőtt gyerekek drámáját helyezi a középpontba, a *Črnci* (2009)[27] című film pedig horvát perspekívából, sok önreflexióval dolgozza fel a háborús eseményeket.

Nem csak a délszláv háború által közvetlenül érintett országok készítettek filmeket erről a konfliktusról. Az *Eső előtt* (1994)[28] című

[22] *A szép falvak szépen égnek* (*Lepa sela lepo gore / Pretty Village, Pretty Flame*, 1996). Rendezte: Srđjan Dragojević. Forgatókönyv: Vanja Bulić, Srđjan Dragojević, Biljana Maksić és Nikola Pejaković.

[23] *Szürke, Mercivel* (*Sivi kamion crvene boje / The Red Colored Grey Truck*, 2004). Írta és rendezte: Srđjan Koljević.

[24] *Go West* (2005). Rendezte: Ahmed Imamović. Forgatókönyv: Ahmed Imamović és Enver Puška.

[25] *Szerelmem, Szarajevó* (*Grbavica*, 2006). Írta és rendezte: Jasmila Žbanić.

[26] *Szarajevói krétakör* (*Stille Sehnsucht*, 2006). Rendezte: Christian Wagner. Forgatókönyv: Edin H.-Hadzimahovic.

[27] *Črnci* (*The Blacks*, 2009). Rendezte: Goran Dević és Zvonimir Jurić. Forgatókönyv: Goran Dević és Zvonimir Jurić.

[28] *Eső előtt* (*Pred doždot / Before the Rain*, 1994). Írta és rendezte: Milčo Mančevski.

macedón vagy az *Odüsszeusz tekintete* (1996)[29] című görög fimdráma ugyanúgy foglalkozik a témával, mint a *Köszöntjük Szarajevóban!* (1997)[30] című brit–amerikai dráma vagy a *Boldog emberek* (1999)[31] című brit vígjáték. Számos hollywoodi film is készült a témáról, köztük *A megmentő* (1997)[32] a boszniai nők sorsáról, Az *Ellenséges terület* (2001)[33] című akciófilm, vagy *A rókavadászat* (2007)[34] a szerb háborús bűnösök kereséséről. Legújabban Angelina Jolie hollywodi filmsztár írt és rendezett filmet a témáról *A vér és a méz földje* (2011)[35] címmel. Az elsőfilmes rendezőnő, aki egyben az ENSZ Menekültügyi Főbiztosságának nagykövete is, megrázó drámában meséli el egy szerb parancsnok és egy bosnyák festőnő között Szarajevó ostroma idején szövődő szerelem tragédiáját.

1.2. A két film története röviden (Senkiföldje; A bombák földjén)

A *Senkiföldjé*ben egy bosnyák és egy szerb katona, Čiki és Nino szorul a frontvonalak közé, egy elhagyott lövészárokba. Hogy a helyzet még bonyolultabb legyen, a Ninoval együtt érkező őrmester bombát helyez Čiki bajtársa, Cera alá, akit halottnak vél. Čiki lelövi az őrmestert, és megsebesíti Ninot. Cera később magához tér, de nem mozdulhat, mert

---

[29] *Odüszeusz tekintete* (*To vlemma tou Odyssea*, 1995). Rendezte: Theodoros Angelopoulos. Forgatókönyv: Theodoros Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris és Giorgio Silvagni.

[30] *Köszöntjük Szarajevóban!* (*Welcome to Sarajevo*, 1997). Rendezte: Michael Winterbottom. Forgatókönyv: Michael Nicholson könyve alapján Frank Cottrell Boyce.

[31] *Boldog emberek* (*Beautiful People*, 1999). Írta és rendezte: Jasmin Dizdar.

[32] *A megmentő* (*Savior*, 1997). Rendezte: Predrag Antonijević. Forgatókönyv: Robert Orr .

[33] *Ellenséges terület* (*Behind Enemy Lines*, 2001). Rendezte: John Moore. Forgatókönyv: Jim Thomas és John Thomas története alapján David Veloz és Zak Penn.

[34] *Rókavadászat* (*The Hunting Party*, 2007). Rendezte: Richard Shepard. Forgatókönyv: Richard Shepard és Scott Anderson.

[35] *A vér és méz földje* (*The Land of Blood and Honey*, 2011). Írta és rendezte: Angelina Jolie.

akkor a bomba mindhármukat a levegőbe röpíti. Hol Nino, hol Čiki ragadja magához a fegyvert és a hatalmat a lövészárokban, de hamar rájönnek, hogy külső segítség nélkül nem boldogulnak. Egy francia kéksisakos hajlandó is segíteni nekik, de a felsőbb parancs értelmében vissza kell vonulnia. A sajtó is megszimatolja a rendkívüli történetet és hamarosan az egész világ a lövészárokban rekedt három ember drámáját követi figyelemmel. Ekkor már a közbeavatkozást eddig ellenző brit tábornok is a helyszínre siet, azzal a szándékkal, hogy a kamerák előtt oldja meg a konfliktust. De amint az ideiglenes tűzszünet életbe lép, és kijön a két katona az árokból, Čiki lelövi Ninot, mert észreveszi, hogy az ellopta a kését. Čikit pedig önvédelemből lelövi egy kéksisakos. A német tűzszerész titokban közli a kéksisakosokkal, hogy képtelenség hatástalanítani a bombát, amin Cera fekszik. A sajtó kedvéért mégis úgy tesznek, mintha megmentenék Cerát, a konvoj elvonul, Cera pedig egyedül marad az árokban, az élesített bombán fekve.

A bombák földjén egy háromfős bombász egység napjait követi végig leváltásukig, miután egy balul sikerült akció során előző bombaszakértőjük meghal. Az egységhez új ember kerül, James őrmester személyében. James sokkal vakmerőbb, öntörvényűbb, mint elődje volt, és ez óhatatlanul feszülséget okoz egy olyan csapatban, ahol mindannyian rendkívüli módon egymásra vannak utalva. Az egység minden nap a halál árnyékában dolgozik: egyik nap egy bombával megrakott, égő kocsinál kell hatástalanítaniuk, következő nap egy bombagyárat találnak, ahol az elkövetők holttestekbe szerelenek robbanószerkezetet, aztán a sivatagban kerülnek tűzharcba arab orvlövészekkel. James többször is kockáztatja saját és társai életét olyasmiért, amiért nem volna muszáj. Így sebesül meg egy bevetés során egyikük, Eldredge tűzszerész is, aki ezt később sem tudja megbocsátani Jamesnek. Közben a napok fogynak az egység leváltásáig. Utolsó bevetésükre már csak ketten mennek, James és a fekete Sanborn őrmester. Egy időzített bombát kellene hatástalanítani, amit vaspántokkal egy helyi

férfi derekára erősítettek. De a szerkezet túl bonyolult, az idő pedig túl rövid, ezért magára kell hagyniuk az áldozatot a robbanás előtti pillanatokban. Lejárt az egység szolgálati ideje, James eltávozást kap. Hazautazik fiatal feleségéhez és kisbabájukhoz, de nem találja a helyét és napok múlva újra szolgálatra jelentkezik. A leváltásukig tartó visszaszámláló újraindul 365-ről.

1.3. Azonos környezet

Noha a két film története és bonyodalma különböző, mégis sok szempontból tanulságos lehet számunkra az összehasonlításuk. Mindkettőnek a háború a központi témája – annak értelme vagy értelmetlensége, mozgatórugói, belső logikája. Mindkettő mai, megtörtént háborús konfliktusba csöppenő kisemberek szempontjából láttatja az eseményeket. Mindkettő három egymásrautalt férfi történetét meséli el, akiknek az életét egy vagy több bomba fenyegeti. A tartalmi és szerkezeti hasonlóságok sorát még folytathatnánk (mindkettő erősen háborúellenes, mindkettő nyitott befejezésű stb.), de talán elég ennyi az összehasonlítás indoklásához. Valójában arra keressük a választ, hogy nagyon hasonló helyzetben mi ragadja meg egyik, illetve másik forgatókönyvíró képzeletét? Hogyan alakít egészen más történetet, ugyazon számú és nemű főszereplővel, ugyanazzal a kiemelt szellemi ingatlannal (bomba), ugyanolyan háborús környezettel egy amerikai újságíró, illetve egy bosnyák író-filmrendező. Úgy is mondhatnánk: milyen házat épít azonos, vagy legalábbis nagyon hasonló építőelemekből a két alkotó? Két olyan ember, akik saját bőrükön tapasztalták meg a háborút, mindketten haditudósítóként – de teljesen más kulturális háttérrel és más nézőpontból.

1.4. Tér-, idő- és konfliktuskezelés

Danis Tanović (*Senkiföldje*) egy szinte szimbolikus, kiemelt jelentőségű teret hoz létre a lövészárokban, ahol a konfliktusban álló felek egy-egy képviselője jelenik meg. A forgatókönyvből akár egy drámát is lehetne írni, egyetlen helyszínnel, amely természetesen a lövészárok lenne. Ezzel szemben Marc Boal (*A bombák földje*) nagyon is reális, kinyitott terekre írja a filmet, amelyben a biztos pont csak a terepjáró, amibe behúzódhatnak vagy aminek a hátukat vethetik a katonák, és körülöttük minden irányban mindenki potenciális ellenség, akit sokszor távcsővel is alig észrevenni. Tanović néhány órába sűríti az eseményeket, szinte valós időben mesél. Boal több mint három hónap eseményeit meséli el két óra alatt. Tanović néha csak azért vált helyszínt, hogy rövid időre a konfliktus további szereplőit is megmutathassa természetes környezetükben. Boal költözteti szereplőit, minden helyszín egy új állomás, új kihívás, egy (vagy több) új bomba. Tanović szereplői be vannak zárva a lövészárokba, Boal katonái elvesznek az ellenséges sivatagban vagy a városi betonsivatagban.

Tanović a háborús felek egymásnak feszülő indulatait elemzi, valamint a kívülállók (békefenntartók, politikusok, sajtó) viszonyulását. Boalnál ezek másodlagosak, a belső motiváció és a lelkiállapot a fontos. Miért megy háborúzni az, akinek nem muszáj? Mit keres a háborúban, egy idegen országban, amit otthon, békében nem talál meg? Tanovićnál a konfliktus két szinten – a többé-kevésbé egyenlőnek tekintett főszereplők (a bosnyák és a szerb katona) szintjén, valamint a rezonőr mellékszereplők (kéksisakos, bombaszakértő, riporter, tábornok) szintjén – bontakozik ki. Ez utóbbiak segíteni próbálnak az előbbieknek a konfliktus megoldásában, nem sok eredménnyel. Marc Boalnál a konfliktus ennél jóval egyszerűbb: vagyunk mi, az amerikai katonák és van mindenki más, vagyis az idegenek, akik éppen ezért gyanúsak és

veszélyesek. Mivel soha nem lehet érteni, hogy ki mit hablatyol, éppen miért és kinek integet, miért lóbál mobiltelefont (az fogja működésbe hozni a bombát?) potenciálisan mindenki ellenség.

1.5. Műfaj és stílus

A bombák földjén esetén három műfaji besorolás lehetséges:[36] dráma, thriller, háborús film. A *Senkiföldje* esetében viszont a dráma és a háborús film mellett, a thriller helyett, a vígjáték jelenik meg harmadik műfajként. Míg Bigelow és Boal a thriller feszültségkeltő erejét hívja segítségül, hogy a háború abszurditásáról beszéljenek, addig Tanović a vígjáték sötét humorát. Tanovićnál az iróniának több forrása is van: egyfelől a változó, mégis folyamatos patthelyzet a lövészárokban, ahol bárki is ragadja magához a hatalmat, ugyanazokat a mondatokat kényszeríti ki fegyverrel a másikból („Nos, akkor ki kezdte a háborút?!" – „Mi kezdtük..."), mintha ezzel akarnák bizonyítani saját igazukat. Az irónia másik forrása a második szinten résztvevő felek nemzeti sztereotípiáinak kiemelése. A francia kéksisakos lázad felettesei ellen, a német bombaszakértő pontos és precíz – de nem tud segíteni –, az angol tábornok távolságtartó és lekezelő – amíg meg nem jelenik a sajtó. A humor harmadik forrását pedig éppen a sajtó megjelenése biztosítja, ami minden résztvevő felet szerepjátszásra késztet, csak éppen mindenkit másképpen.

Ami a stílust illeti, *A bombák földjén* erősen dokumentarista stílusban készült, és ez nemcsak a filmezésre, hanem magára a forgatókönyvre is értendő. Marc Boal haditudósítóként egy éven át kísért egy bombaosztagot Irakban, és ebből a konkrét élményanyagból született egy olyan forgatókönyv, amely lazán összefüggő, inkább epizodikus eseményekből építkezik, és amelyben a feszültség mégis fokozatosan

[36] A műfaj meghatározásakor az IMDb (Internet Movie Database – imdb.com) filmes adatbázis besorolásait vettem alapul.

növekszik. A *Senkiföldje* ezzel szemben inkább drámához hasonlít, amelyben az író színpadi módra vonultatja fel, szerepelteti és ütközteti hőseit. Ezek a hősök pedig különböző, összeegyeztethetetlen világnézeteket képviselnek.

1.6. A főhős és konfliktusai

A *Senkiföldje* esetén nem könnyű feladat megállapitani, hogy ki a főszereplő. Noha a bosnyák Čikivel lépünk be a történetbe, utána már felváltva Čiki és a szerb Nino nézőpontjából látjuk az eseményeket, ami idővel a francia kéksisakos és a brit riporter nézőpontjával is kibővül. Ezt időről időre váltja a bombán fekvő Ceráé, akinek a nézőpontjával kilépünk majd a filmből. Talán akkor járunk legközelebb az igazsághoz, ha a két ellentétes oldalon álló katonát, Čikit és Ninot tekintjük főszereplőknek. Valójában mindketten menekülni szeretnének az árokból (és a háborúból), nem bíznak meg egymásban, kölcsönös bizalmatlanságuk okozza majd halálukat is. Tény, hogy a forgatókönyvíró-rendező arra törekszik, hogy mindkét szereplő nézőpontját és attitűdjét egyenlő súllyal mutassa be. Čiki és Nino szájából már az első szóváltásuk alkalmával elhangzanak a klasszikus vádak (Čiki: „Miért tettétek tönkre ezt a gyönyörű országot?!" Nino: „Te nem vagy nomális. Ti akartatok kiválni!") Mindkét fél biztosan tudni véli, hogy a másik az agresszor. Ugyanakkor az is kiderül, hogy a Banja Luka-i szőke, bögyös Sanja Cengićet mindketten ismerték, egyiknek barátnője, másiknak osztálytársa volt. Ott a közös nő által megtestesített közös múlt, ez mégsem segít az újonnan keletkezett etnikai törésvonal áthidalásában. Tanović ügyel arra, hogy ugyanazokat a helyzeteket, lehetőségeket teremtse meg mindkét főszereplője számára: mindketten lesznek áldozatok, s mindketten lesznek a fegyver birtokosai is, amivel a másikat sakkban tarthatják. Reakcióik semmiben nem különböznek egymásétól. Amikor végre felismerik, hogy ketten képtelenek megoldani a

konfliktust, amibe belecsöppentek (és Cera sem fog a végtelenségig mozdulatlanul feküdni a kibiztosított bombán) eldöntik, hogy további szereplőket is bevonnak a helyzet megoldásába. (Ez a gyakorlatban úgy valósul meg, hogy alsónadrágra vetkőzve lobogtatják fehér ingüket, ki-ki a saját bajtársai felé, így kérve külső segítséget, vagyis az UNPROFOR beavatkozását.) Ez a konfliktus azonban végig személyes és külső marad, nem érinti a személyiségük belső körét. Čiki és Nino végig biztos a saját igazában, csak egymástól és a bombától akarnak megszabadulni. Mindkettejüknek elegük van a háborúból, de egymás megismerése, valamint az együtt töltött órák sem akadályozzák meg őket abban, hogy egymásra támadjanak, ha a pillanatnyi helyzet úgy kívánja. Ezt előbb Čiki teszi meg, amikor Nino a kéksisakosokkal távozni szeretne, majd Nino viszonozza, amikor Čiki épp a bombán fekvő Cerával van elfoglalva.

A bombák földjén főszereplője egyértelműen James őrmester, az ő szemüvegén (sokszor a szó szoros értelmében az ő sisakra szerelt kameráján) át látjuk a történetet. Konfliktusai egymás után bontakoznak ki a film előrehaladtával. Elsőként a külső, a pusztító bombákkal való szembesülés, ami bármikor az életébe kerülhet. Másodsorban a kollégáival szembesül, akik elvárják, hogy betartsa a katonai protokollt és ne sodorja sem őket, sem magát fölöslegesen veszélybe. Harmadsorban pedig önmagával kell szembenéznie. Ez utóbbi konfliktus csak a film utolsó öt percében lepleződik le, amikor hazatérve az Egyesült Államokba nem találja a helyét. Emlékezetes az utolsó előtti jelenet, melyben tanácstalanul áll a bevásárlóközpontban egy végtelennek tűnő müzlis polc előtt, és képtelen eldönteni, hogy melyik müzlit válassza a fiának. A harctéren sokkal egyszerűbb volt, pillanatok alatt tudott dönteni, élet és halál között. Kifogásokat keres, hogy újra visszatérhessen a harctérre, és hamarosan visssza is tér. James őrmesternek ez az igazi konfliktusa. Csak a halállal szemben érzi igazán azt, hogy él.

1.7. Attitűdök

Linda Seger forgatókönyvíró hívja fel a figyelmet *Creating Unforgettable Characters* című könyvében arra, hogy „az attitűd elmélyíti és meghatározza a szereplőt"[37]. Tizenöt évvel később Syd Field hollywoodi forgatókönyvíró guru húzza ezt alá a *Forgatókönyv. A forgatókönyvírás alapjai* című könyvében, amikor azt állítja: „Az attitűd nem más, mint modor vagy nézet, olyan cselekvés vagy érzés, amely feltárja az ember személyes véleményét. Az attitűd különbözik a szemszögtől, olyan *intellektuális döntés*, amely ítéletként értelmezhető, és valószínűleg annak is értelmezik; helyes vagy helytelen, jó vagy rossz, pozitív vagy negatív, mérges vagy boldog, (...) optimista vagy pesszimista."[38]

Tanović legtöbb szereplőjét elsődlegesen az egymással szembeni attitűdökkel írja le. Mikor megérkeznek a kéksisakosok, Cera örömmel felkiált: „Jönnek a Hupikék Törpikék!" És ez sokat elmond arról, hogy mit gondol az egész békefenntartó misszióról. Amikor a francia kapitány beosztottja engedélyt kér a beavatkozásra azon a címen, hogy a háború kezdete óta most először kér mind a két fél ugyanazt (mármint a szerbek és bosnyákok a kéksisakosok küldését), a brit ezredes lefújja az akciót. Arra a kérdésre, hogy „akkor mit mondjak nekik?", csak annyi a válasz, hogy: „A szokásosat. Hogy a felek nem tudnak megegyezni." A brit riporternő által elsziszegett „kurva franciák" is sokat mond a a másik fél megítéléséről.

Ezek az attitűdök jól illusztálják azt, hogy Tanović szereplői nem hisznek egymásnak és egymásban, így a helyzet megoldásában sem.

---

[37] SEGER, Linda: *Creating Unforgettable Characters*. New York, Henry Holt and Company, 1990, 35. A teljes bekezdés így hangzik: „Attitudes convey options, the point of view, the particular slant, that the character takes in a certain situation. They deepen and define character, showing how a character looks at life." (Ford.: Z. B.)

[38] FIELD, Syd: *Forgatókönyv. A forgatókönyvírás alapjai*. Budapest, Corleonis, 2011, 66. Fordította: Köbli Norbert.

Marc Boal forgatókönyvében kétféle attitűd meghatározó. James őrmester részéről társai felé minden szabályzat, utasítás, sőt kérés félresöprése, amikor a nagybetűs Bombával találkozik. Ha nem tetszik neki, amit a műveleti vezető mond, bevetés közben egyszerűen letépi a fejéről és eldobja a fülhallgatót. A bombával való találkozást mindig kétszereplős küzdelemnek tekinti, amelyben csak ő áll szemben a „fenevaddal", társai csak asszisztálnak. A másik attitűd az amerikai kontingens minden tagjára jellemző. Ez a helyi lakosokkal szembeni teljesen szabályszerű és egyben teljesen bizalmatlan eljárás, amelyben saját félelmüket is leplezve céloznak és ordítanak egyszerre a célszemélyre, elvárva tőle, hogy ő tökéletesen megértse az elüvöltött-elhadart vezényszavakat, és teljes nyugalommal végre is hajtsa azokat. Ha nem teszi, hát ne csodálkozzon, ha lelövik.

Miközben a néző teljesen átérzi ennek az attitűdnek és az egész eljárásnak a cinizmusát, átérzik a katonák helyzetét is, akik idegen terepen, idegen nyelv, kultúra és szokások között néznek szembe a sokszor nagyon is valós fenyegetéssel.

1.8. Összegzés, avagy egyéni választás versus közösségi sors

Az első összehasonlított filmpár esetén egy metaforával élve, azt vizsgálhatjuk meg, hogy az alkotók mit választottak „ugyanabból a vederből". Tanović fogja a három főszereplőjét, létrehoz egy kritikus helyzetet egy kortárs háborúban, és megvizsgálja azt, hogy képesek-e ezeket a szereplők feloldani ezt a helyzetet, meglépni a bizalom lépését, ami a megoldáshoz vezet. A következtetése az, hogy nem, a hétköznapi ember képtelen felülemelkedni sérelmén és bizalmatlanságán, a katonai vezetés és a média pedig túl jól él ebből ahhoz, hogy megtegye. Jóindulat és segítőkészség még akadna, de nem elegendő, vagy túl későn érkezik. Mindezt az információt szinte kamaradrámai sűrítéssel tárja elénk.

Marc Boal ezzel szemben fogja három főszereplőjét, és a kortárs háborúban olyan kihívások elé állítja őket – egyre nehezebbek elé –, amelyek fölfedik igazi énjüket, prioritásaikat és kikezdik barátságukat. Kiderül, hogy a főszereplőnk számára a háború drog, ami nélkül képtelen élni, bármi legyen is annak az ára. Marc Boal mesterien építi a feszültséget, egyre nagyobb kihívások és veszélyek elé állítva főszereplőjét. Tanović azáltal növeli a feszültséget, hogy elhúzza orrunk előtt a vágyott megoldás mézesmadzagját, majd minden alkalommal ad egy kijózanító pofont, amikor már bízni kezdünk a békés megoldásban. Teszi ezt az irónia és a fekete komédia eszközeivel. Például valahányszor megérkeznek a kéksisakosok, Čiki és Nino épp abban a pillanatban esik egymás torkának. Mi tanúi vagyunk korábbi, sokkal békésebb, már-már baráti beszélgetéseiknek is, és látjuk, hogy mi robbantja ki az éppen aktuális konfliktust közöttük. A kéksisakosok viszont csak annyit látnak, hogy valahányszor a lövészárokhoz érnek, valamelyikük éppen megölni készül a másikat. Meg is van a véleményük ezekről a balkáni népekről: egyszerűen csak tébolyultaknak, őrülteknek nevezik őket. Ahelyett, hogy a feszültséget tovább fokozná, Tanović inkább átfordítja iróniába.

Boal enged egy szusszanásnyi levegőt, melyben a katonái épp szórakoznak, zenét hallgatnak, barátkoznak vagy jól berúgnak, hogy következő reggel egy újabb, még inkább feszültséggel teli, akár halálos kimenetelű misszióba küldje őket.

Megdöbbentő, hogy végső soron a háborúról minkét film ugyanazt a végső igazságot állítja: a háború(k)nak nem lesz vége soha. (Noha egy-egy konfliktus megoldódhat.[39]) Ezt szolgálja mindkét film végén a nyitott befejezés. De az ok, amire az alkotók visszavezetik ezt, nagyon különböző. Marc Boal forgatókönyvíró kiírta a filmje elejére a következő mondatot: „A háború drog." S ezt a tételt a film végére be is bizonyítja. Noha választhatna a müzlis dobozok között is, James őrmester inkább élet és halál között akar választani. Itt az egyén döntése a háború. Bár

[39] A boszniai háború 1995. december 14-én zárult le a daytoni egyezmény aláírásával. Az iraki háború hivatalosan 2011. december 18-án zárult le az amerikai csapatok kivonásával, de a mai napig polgárháborús állapot van az országban.

maradhatna a barátnőjével és a kisfiával, James inkább visszamegy a „bombák földjére". A háború választható, tehát akkor választani is fogom – ez az amerikai perspektíva. Tanović perspektívája más: a háború nem választható, hanem beleszületünk. Egyszercsak a lövészárokban találjuk magunkat, és azt vesszük észre, hogy mindkét irányból lőnek ránk. Vagy egy taposóaknán ébredünk és nincs ember egész Európában, aki le tudna szedni minket róla. (A német tűzszerész erre vonatkozó mondata egyben az egész európai béketeremtő akcióról mondott ítélet, kelet-európai perspektívából.)

Boal az egyén történetét mondja el, Tanović népekét, kultúrákét: szerbekét és bosnyákokét, de sokkal inkább a kelet- és nyugat-európaiakét. Ahhoz, hogy az iróniát igazán élvezhesse, a nézőnek kell némi tudása, tapasztalata legyen Európa népeiről, szokásairól és a hozzájuk köthető sztereotípiákról. Ezen kívül Tanović filmjének van még egy fontos szereplője, a média. A média, mely megjelenéséve aktivizál, mely nemcsak közvetít, hanem beavatkozik. (Nem véletlen az ironikus megjegyzés a francia kapitány részéről, aki megvallja hogy egyetlen felettese sincs a közelben, mert mind Genfben vannak egy médiakapcsolati konferencián). Boalnál a média egyáltalán nincs nevesítve, és ez talán éppen annak köszönhető, hogy egy másik szinten mindenütt jelen van: hiszen a forgatókönyv szerzője maga az újságíró.

Mindkét filmnek alapkérdése, hogy mi élteti a háborút, a válaszok viszont különbözőek. Boal az egyén szempontjából válaszol: mert az embernek szüksége van rá, mint a drogra. Tanović válasza ennél komplexebb: mert különbözőek vagyunk, és mert érdektelenek vagy éppen ellenérdekeltek vagyunk. Ez persze a valóságban legalább részben igaz lehet az iraki konfliktusra is, de az amerikai film szerzőjét nem ez érdekli. Boal az egyén belső konliktusaiban, míg Tanović a kultúrák külső konfliktusaiban keresi és találja meg a választ. Boal egyenként hántja le a rétegeket főszereplőjéről, míg meg nem értjük igazi motivációját és egyben tragédiáját. Tanović sakktáblát állít fel és kölcsönösen pattot ad mindegyik játékosnak, hogy éreztesse a háború reménytelenségét.

Második fejezet. Nem királydráma. Azonos alaphelyzet – más filmek

Európai film:
Valérie Lemercier: ***Királyi kalamajka*** (*Palais Royal!*, 2005, Franciaország)
Forgatókönyvírók: Valérie Lemercier, Brigitte Buc

Hollywoodi film:
Garry Marshall: ***Neveletlen hercegnő*** (*The Princess Diaries*, 2001, Egyesült Államok)
Forgatókönyvíró: Gina Wendkos, Meg Cabot azonos című regénye alapján

2.1. A királyi szalonoktól a királyi hálószobákig

A királyok, királynők és uralkodói családok élete már akkor játékfilmes témának számított, amikor Korda Sándor elkészítette a *VIII. Henrik magánélete* (*The Private Life of Henrik VIII.*, 1933) című filmet Bíró Lajos és Arthur Wimperis forgatókönyve alapján. A korban hozzánk közelebb álló uralkodók élete általában még nagyobb érdeklődésre tart számot. Ezt bizonyítja Tom Hooper négy Oscar-díjjal kitüntetett *A király beszéde* (2010)[1] című alkotása, mely VI. György angol királynak, vagyis a jelenlegi urakodó édesapjának küzdelmét meséli el dadogásával, vagy Stephen

[1] *A király beszéde* (*The King's Speech*, 2010). Rendező: Tom Hooper. Forgatókönyv: David Seidler.

Frears szintén Oscar-díjas *A királynő* (2006)[2] című filmje, amely II. Erzsébet jelenlegi brit királynő belső és külső vívódását tárja elénk a Diána hercegnő halálát követő egy hétben. Ebben a témában minden bizonnyal igaza van Sarah Bradford történésznek, aki azt állítja: „A nézők, miután bepillantást nyertek a királyi szalonba, a királyi hálószobára is kíváncsiak lesznek."[3]

Sajátosabb színt képvisel e filmek sorában a *Mission London* (2010)[4] című bolgár vígjáték, amelyben a bolgár miniszterelnök grandomániás felesége számára kell összehozzon egy vacsorát az angol királynővel egy gátlástalan PR-cég, amely a cél és a busás fizetség reményében a nagyléptékű csalásoktól sem riad vissza. De a királyság a gyermek- és ifjúsági irodalomnak és a filmkészítésnek is örök témája. Elég ha csak a William Goldman forgatókönyvíró regényéből, *A herceg menyasszonyá*ból (1987)[5] készült, azonos című hollywoodi filmre gondolunk, Meg Cabot *Neveletlen heregnő* című tini-bestselleréből készült, szintén azonos című hollywoodi tini-vígjátékra, vagy az *Aranyhaj és a nagy gubanc* (2010)[6] című animációs Grimm-mese adaptációra, hogy csak néhány példát hozzunk az elmúlt évtized alkotásaiból.

2.2. A két film története röviden (*Királyi kalamajka; Neveletlen hercegnő*)

A *Neveletlen hercegnő* főhőse Mia Thermopolis, egy San Franciscó-i kétbalkezes, gátlásos középiskolás, akinek hányingere lesz minden

[2] *A királynő* (*The Queen*, 2006). Rendező: Stephen Frears. Forgatókönyv: Peter Morgan.

[3] BRADFORD, Sarah: Queen Elisabeth II: Her Life in Our Times. *The Economist*, 2012. január 28. Az idézetet fordította: Z. B.

[4] *Mission London* (2010). Rendezte: Dimitar Mitovski. Forgatókönyv: Dimitar Mitovski, Alek Popov és Delyana Maneva.

[5] *A herceg menyasszonya* (*The Princess Bride*, 1987). Rendező: Rob Reiner. Forgatókönyv: William Goldman, saját, azonos című regénye alapján.

[6] *Aranyhaj és a nagy gubanc* (*Tangled*, 2010). Rendező: Nathan Greno, Byron Howard. Forgatókönyv: Dan Fogelman, a Grimm testvérek meséje alapján.

nyilvános szerepléstől és egyetlen vágya észrevétlenül maradni. Váratlanul meglátogatja sohasem látott nagyanyja, aki az európai Genovia államban él. És mint első teázásuk alkalmával kiderül, nemcsak él, hanem uralkodik is, hiszen ő a törpeállam királynője. Mivel fia, a trónörökös (Mia apja) nemrég meghalt, Mia az egyetlen utód, aki majd királynőként követhetné őt a trónon. Mia először hallani sem akar erről, végül hajlandó egy egyezséget kötni, és „hercegnői órákra" járni nagyanyjához Genovia függetlenségi napjáig, amikor is be kell jelentenie, hogy vállalja az uralkodást vagy lemond a trónról. Mia hirtelen jött hercegnői teendői kevés baráti kapcsolatát is megtépázzák, és egy rosszul sikerült tengerparti iskolabulin meglepik az újságírók is, így másnap a napilapok címoldalára kerül, elég kínos pozícióban. Ekkor már a királynő is úgy gondolja, hogy Mia nem alkalmas az uralkodásra, de Joe, a királynő barátja, és egyben Mia testőre meggyőzi, hogy ez esetben nem Mia volt a hibás, és érdemes még egy esélyt adni neki. Mia a bál napján mégis menekülőre fogja, és csak az elhunyt trónörökösnek, soha nem látott édesapjának az ő születésnapjára írott, utolsó pillanatban kézhez kapott levele tudja erről az útról visszatéríteni. A levél egy családi bölcsességet örökít át, mely szerint a „bátorság nem a félelem hiánya, hanem az a döntés, hogy a félelemnél vannak fontosabb dolgok az életben". Mia megfogadja apja tanácsát, csuromvizesen megérkezik a bálba és bejelenteni, hogy vállalja a rá váró királyi feladatokat.

A *Királyi kalamajka* főhőse Armelle, a fiatal logopédus nő, aki egy kis európai ország királyi családjának fiatalabb sarjához megy feleségül. A király halála után a trónt a fiatalabb fiú örökli, hiszen a bátyja képtelen volt mindeddig megnősülni. A gond csak az, hogy Armelle kétbalkezes és gátlásos és a jelenlegi királynő szerint nem túl alkalmas az uralkodásra. Armelle viszont hősiesen küzd, otthagyja a munkáját, két lányukat rendezi, és minden protokoláris feladatot elvállal, miközben férje közös barátnőjükkel tölt pásztorórákat. Azon a napon, amikor Armelle a férjét rajtakapja, majd ezek után még önkéntesen vért ad, és egy öregotthoni

látogatás alkalmával tortát vágnak a képébe, betelik nála a pohár. Sajátos bosszúhadjáratba kezd férje ellen, melynek részeként lejáratja ország-világ előtt éppen akkor, amikor az szakítani akar szeretőjével. A királynőt és titkos tanácsosát-szeretőjét sem kíméli, és miközben pokollá teszi a napjaikat, a nép szemében egyre népszerűbb lesz. A királynő külön kérésére sem hajlandó részt venni férje koronázásán, inkább Londonba utazik az „ugrás a békéért rendezvényre", ahol tévedésből a Pavarottinak szánt bugee-jumping kötelet akasztja magára és az ugrás során szörnyet hal.

2.3. Azonos alaphelyzet

Ebben az esetben két vígjátékkal van dolgunk, és mindkettőben egy ügyetlen, gátlásos fiatal hölgynek kell felnőnie az uralkodói címhez és feladahoz. Noha mindkettő azonos korhatár-besorolást kapott (tizenkét éven aluliak számára a megtekintése nagykorúak felügyelete mellett ajánlott), mégis más-más korcsoportot céloznak meg, hiszen főhősük sem teljesen azonos. A hollywoodi vígjáték egy nevelésfilm (education plot), próbatételfilm (testing plot) és felnövésfilm (maturation plot) ötvözete[7], melyben egy tinédzsernek elsősorban önmagát kell elfogadni, leküzdenie félelmeit és eldöntenie, hogy mi az, amit igazán fontosnak tart az életben. Az európai változatban viszont egy kétgyermekes anyukának kell megküzdenie a váratlan és egyáltalán nem könnyű királynői feladatokkal. Egy ideig küzd, majd amikor úgy látja, hogy ez fölösleges, akkor mindenkinek „bemutat" és bosszút áll, olyan bosszút, amelybe végül maga is belehal. Így ez a film, noha könnyed vígjátéknak indul, a végére inkább csalódásfilm (disillusionment plot) és büntetésfilm (punitive plot) ötvözete lesz, mely elsősorban felnőtteket és nem

[7] A műfaji besorolást Robert McKee *Story* című könyve alapján végeztem el (64–65 old.) McKee a maga során Norman Friedman irodalmi műfaji besorolását veszi alapul, fejleszti tovább és alkalmazza a filmekre.

tinédzsereket céloz meg. Az azonos alaphelyzet természetesen sok további hasonló szövődményt eredményez a két filmben. Elég ha csak a kínos ceremonális pillanatokra gondolunk (a könyvtáravatás az európai és a díszvacsora a hollywoodi változatban), a királyi ház írott vagy íratlan törvényeire (csak házasember léphet trónra) vagy egy kiemelt mellékszereplőre, a királynő bizalmasára (a királyi biztonsági szolgálat vezetője a hollywoodi, az udvari tanácsos az európai változatban). Továbbá mindkét filmben hangsúlyos szerepet kap a magánélet és a közszereplés konfliktusa, és ezzel szoros kapcsolatban a média jórészt negatív szerepe.

2.4. Király-e a királyság?

Mindkét film forgatókönyve határozott véleményt mond a királyság intézményéről. A Neveletlen hercegnőben a királyság épp komolysága, roppant felelősége miatt lesz ijesztő Mia számára, noha velejáróinak egyrésze igencsak kívánatos (limuzinnal járni iskolába, ahol hirtelen mindenki barátkozni akar a korábban levegőnek nézett lánnyal, könnyen megoldani a közúti balesetek következményeit stb.)

Ebben a forgatókönyvben az uralkodói udvar, a royalitás határozottan pozitív megvilágításba kerül. Az egyetlen morálisan megkérdőjelezhető jelenet – amelyben a királynő lovaggá üt egy rendőrt és egy villamosvezetőt, hogy ezáltal kimentse unokáját egy általa okozott, könnyű közelkedési baleset következményei alól – szükség szülte, ötletes és szellemes megoldásként, és nem a hatalommal való visszaélésként kerül bemutatásra.

Ezzel szemben a francia film forgatókönyve nem kíméli a király család tagjait, akik a film első jelenteiben csak shoppingolnak és marihuánát szívnak, többnyire utálják egymást és megcsalják házastársaikat (ezt nemcsak az újdonsült király, hanem Armelle is megteszi a maga során, de később a királynőről is ugyanez derül ki). Az

elhunyt király ravatalánál annak legfőbb erényeként saját édesanyja azt mondja róla, hogy „olyan jól lehetett mindig irányítani”, a trónörököst pedig úgy mutatják be a televízióban, hogy „foglalkozás nélküli, a póló sportág szerelmese”.

Nem feledhetjük azt a történelmi tényt, hogy Franciaországban több mint kétszáz éves hagyománya van a köztársasági államformának, és a királyság nem tartozik a francia közgondolkodás népszerű témái közé. Ezért egy vitriolos, a királyi családot ironizáló vígjáték sokkal inkább megfelel a francia nézők ízlésének, mint egy királypárti. Viszont egy másik fontos előzményt sem hagyhatnuk figyelmen kívül, mely segítséget nyújt az európai forgatókönyvet átitató irónia megértéséhez. Nyolc évvel a film bemutatója előtt – ráadásul épp Franciaországban – történt a modern kori európai uralkodói családok történetének talán legtragikusabb eseménye: Diána brit hercegnő autóbalesete és halála. A film nagyon egyértelműen utal is Diánára: a családból kinézett, nemtörődöm és csalfa férje mellett szenvedő, gyermekeit gyengéden nevelő, jótékonykodó, rendkívül népszerű, de titkos románcot folytató, majd a tragikus halál által hirtelen elragadott hercegnő motívumai mind-mind Diána hercegnőre emlékeztetnek. Valérie Lemercier filmje egyszerre tekinthető a Diána-tragédiát előidéző események egyéni olvasatának és általában véve a kortárs európai királyi házak családi szennyesét kiteregető paródiának.

2.5. Főszereplő és mellékszereplők

Nemcsak a főszereplő tekintetében találunk sok hasonlóságot a két forgatókönyv között. Mia és Armelle egyaránt rosszul öltözött, kétbalkezes, félszeg, de nehéz helyetben mindketten a saját kezükben tudják venni az irányítást. A körülbelül húsz évnyi korkülönbségnek köszönhetően a konfliktushelyzeteik nem lehetnek azonosak, viszont az azonos alaphelyzet következtében mindkét filmben megjelenik két

megkerülhetetlen mellékszereplő: a királynő, akinek a király vagy a trónörökös halála után ideiglenesen el kell látnia az uralkodói feladatokat, és bizalmasa (testőre vagy tanácsosa) akinek feladata a fiatal hercegnő beilleszkedését, nevelését felügyelni és jó véghez vinni. Mindkét film esetében a főhős és a királynő közötti viszony határozza meg a másik viszonyt is: míg a *Neveletlen hercegnő* esetében csalódásokkal tarkított, de alapvetően mégis szereteten alapuló nagyszülő-unoka viszonyról van szó, a *Királyi kalamajká*ban a sokkal feszültebb anyós-meny viszony adja az alaphangot. Mindkét filmben közös frontot alkot a királynő és bizalmi embere, noha a hollywoodi filmben Joe, a biztonsági szolgálat főnöke ki is áll Miáért a királynővel szemben, amikor úgy látja, hogy az nagymamaként túl szigorúan bánt unokájával. Ezzel szemben René-Guy az európai filmben csupán a királynő karjának meghosszabbítása, ármánykodásainak eszköze. Így, míg Miát két kulcsszereplő segíti abban, hogy meg tudjon majd felelni királyi feladatainak, addig Armelle esetében ezek a szereplők csak látszatsegítséget nyújtanak, valójában antagonistaként működnek.

2.6. A műfaji törésvonal, avagy Armelle pálfordulása

Amikor Armelle-t telibe találja a torta, és elterül az öregotthon szőnyegén, keze görcsbe rándul és középső ujját felmutatva jelzi, hogy innen jön a betartás. Ezzel a vizuális megoldással jelzi a forgatókönyvíró azt a drámai változást, ami a főhőse lelkében lezajlik. Ez az első felvonás csúcspontja, melyet a második felvonás egészét kitevő bosszúhadjárat követi. Ekkor még a néző úgy érzi, hogy ez teljesen jogos, álljon csak bosszút a csalfa férjén, intrikázó anyósán, megérdemlik. A bosszú egyre jobban működik, és Armelle az ellenlépéseket is ügyesen kivédi: miközben az általa a férjére uszított paparazzók szinte még kompromitálóbb képeket tudnak készíteni a férjéről, mint ami a valóság, ő elég körültekintő ahhoz, hogy az anyósa által ellene felbérelt lesifotósok

ne tudják rajtakapni az edzőjével. Bosszúhadjárata sok lépcsős és változatos: mindenekelőtt kicseréli férje alsónadrágjait két számmal kisebbre, diétás ételeit a lehető legzsírosabbakra, díszvacsora előtt altatót kever az italába, és névtelen telefonálóként ráuszítja a paparazzókat. A sorban a királynő következik, akinek csúszóanyagot ken a sílécére, amitől az lábát töri, beengedi annak magán lakosztályába a turistákat, s végül fukarnak és házasságszédelgőnek állítja be egy tévéműsorban. Noha nézőtől függ, hogy ki mikor gondolja azt, hogy elég a bosszúból, most már meg kellene bocsátani, ez a megbocsátás nem történik meg. Sem a férjének, sem az anyósának nem bocsát meg, mi több, ez a viselkedésmód kiterjed saját kiskorú, az ügyben teljesen ártatlan lányaira is, akiknek megeszi a Kinder-csokiját, és nem értékeli karácsonyi rajzaikat sem. Ez utóbbi jelenet alkalmával kérdezi meg egyik kislánya, hogy: „Emlékszel arra, amikor még kedves voltál?" Armelle ezt nem hallja meg, tovább olvassa a könyvét. A néző viszont annál inkább. Itt már biztosan érzékeli azt, hogy Armelle túlment egy bizonyos határon és pozitív főszereplőből negatívvá vált. Hiába szeretnénk továbbra is vele tartani, együttérezni, ezen a ponton túl ez már lehetetlen. Ezután már hiába a kérlelés, hogy vegyen részt férje koronázásán, s ezzel tegye is azt lehetővé, Armelle meg sem hallja a királynő könyörgését, és elindul utolsó útjára Londonba, az „Ugrás a békéért" elnevezésű rendezvényre.

A néző pedig hiába vár egy klasszikus vígjátéki befejezést, ahol végül mégis minden jóra fordul, mert csak a főhős halála, temetése és piedesztálra emelése az, ami következik a film hátralevő perceiben. Nem marad más, mint az alkotói szándék és a Diána hercegnő életével való feltűnő párhuzamosság okainak fejtegetése.

2.7. Összegzés, avagy empátiatörés és műfaji elvárások

Robert McKee különbséget tesz a néző részéről a főhős felé irányuló szimpátia és empátia között. Szimpatikus (és ugyanakkor empatikus)

főhősökkel tele van az irodalom és a filmtörténet, de például Macbeth, bármely filmfeldolgozásban vagy Hitler, például *A bukás – Hitler utolsó napjai* című filmben[8] semmiképp sem nevezhetők szimpatikusnak. Viszont velük szemben is működik az empátia.

„Az empátia együttérzést jelent. Annak a felismerését, hogy egyformák vagyunk. Szereplő és közönsége valahol mélyen ugyanazon az emberiességen osztoznak. Nem mindenben hasonlítanak, sőt, lehet, hogy csak egyvalamiben. De van valami abban a karakterben, ami megpendít egy bizonyos húrt. (...) Ha nem így történik, megtörik a közönség-történet kötelék (...) Éppen ezért az empátia kötelező, a szimpátia pedig csak opcionális."[9]

Armelle irányába éppen ez a nézői empátia törik meg, amikor a gyerekeivel fordul szembe. A néző könnyen elfogadja, hogy minden szülőnek vannak mulasztásai a gyerekeivel szemben, de az a szülő, aki nem is próbálja ezeket jóvátenni, az menthetetlenül elveszíti a nézők empátiáját.

Ez még nem is volna akkora „baj", ha a forgatókönyv első felében kódolva volna ennek a végkifejletnek a lehetősége. Természetesen nem arról beszélek, hogy szánkba kellene rágniuk az íróknak egy ilyen fordulatot. Hanem arról, hogy nem ezt ígéri a film eleje. Olyan vígjátékot ígér, amelyben egy elveszett nő magára talál, és mindenkinek megmutatja, hogy hol a határ. Egy olyan nőt, akit kedvelünk és akinek drukkolunk, hogy képes legyen erre. Ehhez képest, miközben mindenkinek megmutatja, hogy hol a határ, ő maga lépi át azt teljesen váratlanul. A néző a második felvonás végén elveszíti ezt a kapcsolatot, és ráébred arra, hogy ami vígjátéknak indult, az keserű tragédiába fordul.

Gyakorlatilag az történik, hogy a vígjáték átmegy fekete komédiába, majd még egyszer műfajt vált és egy bünetésfilm befejezésű tragikomédia lesz belőle.

---

[8] *A bukás – Hitler utolsó napjai* (*Die Untergang*, 2004). Rendező: Oliver Hirschbiegel. Forgatókönyv: Bernd Eichinger.

[9] McKEE, Robert: i. m. 111.

McKee ízig-vérig hollywoodi választ ad erre a problémára: „A címtől a plakáton át a filmelőzetesig a reklám célja, hogy beégesse a közönség tudatába a film típusát. És ha már megígértük a közönségnek a kedvenc műfaját, azt is kell kapnia, amire vár. Ha kontár módra kihagyunk konvenciókat, vagy összekeverjük azokat, a közönség ezt egyből észreveszi és rossz hírét kelti a mukánknak."[10] A vígjáték konvenciója McKee szerint pedig az, hogy „senkinek nem esik bántódása". Ezen belül a fekete vígjátékra is az jellemző, hogy: „itt az író csavar egyet a vígjátéki konvenciókon, és megengedi, hogy a közönsége átérezze az éles, de még nem elviselhetetlen fájdalmat", ahol „nevetés közben gyakran összeszorul a torkunk".[11] Nos, a *Királyi kalamaja* ezt a határt is jócskán átlépi.

Tény, hogy ez a francia új hullámra emlékeztető, elidegenítő gesztus megzavarja a nézőt, aki már belefeledkezett egy, a klasszikus vígjátéki elemekből épülő film történetébe, és eddigi tapasztalatai alapján is ilyen folytatásra vár.

Ezzel szemben a *Neveletlen hercegnő* mindenben tekintetben eleget tesz ezeknek a műfajjal kapcsolatos elvárásoknak, hol többé, hol kevésbé innovatív módon, de felépíti és használja is ezeket a vígjátéki elemeket.

[10] Uo. 71.
[11] Uo. 69–70.

HARMADIK FEJEZET. ONLINE BONYODALMAK. AZONOS BONYODALOM – MÁS FILMEK

Európai film:
Alexandru Maftei: ***Szia, mi újság?*** (*Bună! Ce faci?*, 2010, Románia)
Forgatókönyvíró: Lia Bugnar

Hollywoodi film:
Nora Ephron: ***A szerelem hálójáb@n*** (*You'we Got Mail*, 1998, Egyesült Államok)
Forgatókönyvíró: Nora és Delia Ephron

3.1. Internetes szerelem filmeken

Az internet elterjedésével egy időben és egy iramban kezdtek megjelenni azok a filmek, amelyek az interneten, chaten keresztül szövődő szerelmet választották témául. Talán a legelső mindezek közül a Nora és Delia Ephron testvérpár forgatókönyve alapján készült, Nora Ephron által rendezett *A szerelem hálójáb@n.*

Több film is készült azóta a témában, szinte kivétel nélkül vígjátékok. *Kutyátlanok kíméljenek* (*Must Love Dogs*, 2005) címmel Gary David Goldberg írt és rendezett romantikus vígjátékot Claire Cook azonos című bestsellere alapján.

De Európát sem kerülte el az internetes szerelem filmes változata, amelynek egész sajátos változatai is születtek. Paul Vecchiali 2006-ban írta és rendezte *Et + si @ff* című filmjét, amelyben homoszexuális férfiak internetes párkeresési szokásaival ismerkedhetünk meg, szintén vígjátéki keretek között.

Kelet-Európában két film is készült a témában az elmúlt években. Az összehasonlításban szereplő *Szia, mi újság?* című román vígjátékot követően egy bolgár–brit koprodukció, a *Love.net* (2011)[1] is feldolgozta a témát immár nem romantikus vígjáték, hanem a dráma műfajában. A film több párhuzamos történetet mesél el, amelyeknek főhősei egytől egyig az internet révén akarják megváltoztatni az életüket vagy egyszerűen csak feldobni mindennapjaikat.

Valószínűsíthetjük, hogy az internet, a webkettes alkalmazások, és a a szociális hálózatok még szélesebb körű elterjedése még több ilyen témájú filmet fog eredményezni a közeljövőben.

3.2. A két film története röviden (A szerelem hálójáb@n; Szia, mi újság?)

A szerelem hálójáb@n hollywoodi forgatókönyvében Kathleen Kelly egy kis gyermekkönyvesboltot vezet Manhattan nyugati részén. Egyszercsak rádöbben, hogy vele szemben, az utca túloldalán a Fox-konszern készül hatalmas könyváruházat nyitni. Kelly tudja, hogy ez az esemény az édesanyjától örökölt bolt halálát jelenti, és látatlanul is megutálja a cégvezető Joe Foxot. Amit egyikük sem tud, hogy eközben éppen egymással folytatnak titkos levelezést az interneten keresztül. Joe az, aki hamarabb rájön a titokra, és úgy dönt, hogy miközben folytatja az internetes románcot, a való életben Joe Foxként is megpróbálja

[1] *Love.net* (2011). Rendező: Ilian Djevelekov. Forgatókönyv: Nelly Dimitrova, Matey Konstantinov és Ilijan Djevelekov.

meghódítani Kellyt. Közben Kellynek valóban be kell zárnia a boltot, de lassanként enged Joe ostromának és az első személyes találkájukon, melyen már nem Joe-t, hanem titkos internetes szerelmét várja, bevallja, remélte, hogy Joe a titkos udvarló.

A Szia, mi újság? főszereplői egy negyvenes éveik vége felé járó román házaspár és kamaszodó fiuk. A jobb napokat is megélt zenész apa már csak kottalapozóként dolgozik a zenekarnál, és egy kiszállás alkalmával egy kollégája bevezeti az online chat titkaiba. Ezzel egyidőben a luxusmosodában, az új munkahelyi számítógéppel barátkozó felesége is megismeri a chatszoba működését, és első chatelésük alkalmával épp egymásba botlanak. Néhány további online találka alkalmával egymásba is szeretnek. Hazaérkezés után folytatódik az internetes „házasságtörés", hol a munkahelyről, hol a kamasz fiúnak vett számítógépről. Mindketten elkezdenek gyanakodni, hogy a másiknak szeretője van, de amit látni vélnek, az csak egy ártatlan kis flört, az „igazi", internetes szerelem ténye rejtve marad mindkettőjük elől. Végül eljön a személyes találkozás pillanata, amikor mindent kockáztatva, piros rózsával a kézben megérkeznek a találka helyszínére. A döbbenet pillanatait követően a férj hahotázásban tör ki, a feleség eldobja a rózsát és elmegy. A férfi nem megy utána. Kamasz fiuknak a film nagy részét követő narrációjából tudjuk meg, hogy a szülők különköltöztek, és beadták a válókeresetet.

3.3. Azonos bonyodalom

Noha mindkét film esetén azonos a bonyodalom, és mindkettő vígjáték, talán már a rövid történet is jelzi, hogy a hollywoodi filmmel szemben a román film nem nyújt felhőtlen szórakozást. Mielőtt azonban a forgatókönyvek részleteivel ismerkednénk, meg kell említenünk egy fontos adalékot a kiválasztott hollywoodi film forgatókönyve kapcsán, mely Leitner Miklós, budapesti születésű drámaíró műve alapján készült. Leitner 1938-ban emigrált az Egyesült Államokba, ott felvette a Miklós

László nevet és ezen a néven jegyzi *Illatszertár* című darabját is, amelyből 1940-ben már készül egy hollywoodi adaptáció *Sarokbolt* (*The Shop Around the Corner*)[2] címmel, Ernst Lubitsch rendezésében. Ez a színdarab képezi az alapját a Nora és Delia Ephron által jegyzett forgatókönyvnek is, melyet a testvérpár alaposan átdolgozott. Így lett az eredetileg postafiókos levelezésből internetes, a főnök-beoszott viszonyból pedig üzleti vetélytársi viszony, és folytathatnánk még a különbségeket. Tény, hogy az eredeti történet is Hollywood szája íze szerint való volt, és az Ephron nővérek újraírták, aktualizáltál azt.

A Szia, mi újság? Lia Bugnar román drámaíró és színésznő eredeti forgatókönyve alapján készült.

Mindkét film egymással kihűlő viszonyban vagy éppen konfliktusban álló emberpár történetét mondja el, akik az internet révén újra felfedezik és megszeretik egymást anélkül, hogy tudnák, ki van a vonal másik végén. Mindkét film romantikus vígjáték; a hollywoodi egy tiszta happy enddel végződő történet, míg a román filmben az irónia, és a költőiség is kifejezésre jut.

3.4. Főszereplők

Már a szereplők kiválasztása és a köztük levő kezdeti viszony meghatározása eldönti a film lehetséges végkimenetét. Az Ephron nővérek két olyan szereplőt választanak, akik egy-egy haldódó élettársi kapcsolatból keresnek kiutat, és ezt már a forgatókönyv első oldalain felfedik. Noha szokványos reggeli csevegésnek is tekinthetők, mindkét főszereplő esetén érezhető, hogy nincsenek egy hullámhosszon azzal, akivel egy fedél alatt élnek. Kelly együtt él Frank Navasky újságíróval, aki a reggel első pillanataiban is csak arról tud beszélni kedvesével, hogy

[2] *Sarokbolt* (*The Shop Around the Corner*, 1940). Rendezte: Ernst Lubitsh. Miklos Laszlo színműve alapján a forgatókönyvet írta Samson Raphaelson és Ben Hecht.

Virginia államban a passziánszot le kellett törölni minden munkahelyi számítógépről, mert senki sem dolgozott.

BELSŐ. KONYHA. NAPPAL.
Kathleen kilép a fürdőből köpenyben.

KATHLEEN
Nem késel el?

FRANK
(folytatja)
Tudod mi ez? Az általunk ismert nyugati civilizáció vége!

KATHLEEN
Milyen szomorú...

Odalöki a férfi kabátját.

A párbeszéd, Kathleen reakciói és a válaszaiban rejlő irónia jól érzékelteti azt, hogy noha a férfi és a nő együtt van, mégis mennyire külön világban élnek. Frank távozása után azt is megtudjuk, hogy miért sürgette őt ennyire Kathleen, hiszen azonnal leül a számítógép elé és megnézi, hogy jött-e levele.[3]

A reggel nem sokban különbözia Joe-éknál sem. Itt Joé élettársa, Patricia, egy nagy könyvkiadó felelős szerkesztője viszi a szót:

---

[3] A leforgatott filmben végül a Kathleent alakító Meg Ryan nem kel ki az ágyból, inkább szelíden biztatja a Franket megtestesítő Greg Kinneart, de nem adja kezébe a zakóját. Általában elmondható, hogy a leforgatott változat kicsit visszavesz Kathleen karakterének a forgatókönyvbe írt harciasságából.

PATRICIA

Elkések. (az újságra bök) Dick Antkinst kirúgták, hála az égnek. Murray Chilton meghalt. Egy haragossal kevesebb. Vince remek kritikát kapott. Elviselhetetlen lesz. Ma este fogadás.

JOE

Én is megyek?

PATRICIA

Megígérted. Szmoking kötelező!

JOE

Nem elég, ha pénzt adok? A szabad albán íróknak gyűjtenek?

PATRICIA

Mert őket támogatom.

JOE

Jól van, elmegyek. Elkésel.

PATRICIA

Tudom, tudom!

Kirohan a konyhából, az ajtó bevágódik mögötte.

Itt Patricia az, aki behozza a nagyvilág zaját az életükbe, és Joe az, aki finoman jelzi, hogy menni kéne már. Szintén azért, hogy ő leülhessen a számítógép elé és levelezhessen internetes szerelmével.

Az Ephron nővérek döntése teljesen érthető. Azért, hogy drukkolhassunk főhőseinknek, és ne váljanak erkölcstelenekké, amikor majd egymást választják, eleve szétmálló, szinte működésképtelen kapcsolatokba helyezik őket.

Lia Bugnar története is egy reggeli készülődéssel kezdődik. Itt viszont főhőseinket együtt látjuk, hiszen férjről és feleségről van szó. Az első képben egy férfit látunk, aki éppen a bőröndjébe csomagol, miközben felesége az ágy szélén ülve olvassa Márquez *Szerelem kolera idején* című könyvét.

GABRIELA

Szedj össze mindent. Nem akarom a dolgaidat szanaszét látni, miután elmentél.

GABRIEL

Ne félj. Mindent összeszedtem. Hívjalak fel?

GABRIELA

Miért tennéd?

GABRIEL

Igazad van. Csak gondoltam... Jaj, az esernyőm.

GABRIELA

Várj, odaadom, ne fordulj vissza.

Az író szándékosan építi fel úgy az első jelenetet, mintha egy különköltözésről szólna, és nem arról, hogy a férj kiszállásra megy a filharmonikusokkal. Miután a néző felfogja, hogy nem egy drámai szakítást lát, mégis benne marad az érzés, hogy ezek úgy beszélnek egymással, mintha válnának. A Márquez-könyv is erős utalás arra, hogy ebben a kapcsolatban valami nincs rendben.[4]

A szereplők megválasztása is érdekes: *A szerelem hálójáb@n* főszereplője, Kelly független nő, saját üzletet vezet, gyerekkönyvek terén verhetetlen. Joe egy jól menő nagyvállalat vezetője. Mindketten sikeresek az üzleti életben, és vergődnek a magánéletben. Illetve a film végére Kellynek az üzleti élete is romokban lesz, de ezt is pozitív fejleményként fogja fel, hiszen elhatározza, hogy könyvet ír, eddig ki nem bontakoztatott írói tehetségét fogja kamatoztatni.

A *Szia, mi újság?* főhősei mind jobb sorsa érdemesek. Gabriel koncertmester zongoristaként nemzetközileg elismert volt a balesete előtt, azóta csak kottalapozó. Felesége, Gabriela pszichológia egyetemre járt, de otthagyta az egyetemet a családért. Két embert látunk, aki szakmailag képtelen volt kiteljesedni, és magáéletükben is egyre nagyobb sivárságot élnek meg. A román filmben ott van harmadikként a tizenhét éves fiú, aki pályaválasztási nehézségekkel küzd: nem tudja eldönteni, hogy pornószínész legyen, vagy feltaláló, csak azt tudja, hogy híres emberré akar válni. Viszont ő az, akinek a film végére egyértelműen jó irányba alakul a sorsa: a sok futó kapcsolat után egy komoly lányban lesz szerelmes, és vele együtt eljut a nemzetközi fizikaverseny döntőjére, Velencébe.

---

[4] Gabriel García Máquez: *Szerelem kolera idején* című regénye két, más-más kapcsolat(ok)ban élő emberől szól, akiknek egymás iránti szerelme csak öregkorukban teljesedhet be.

3.5. Cselekményszálak, motiváció és befejezés

A szerelem hálójáb@n két cselekményszállal dolgozik a film elejétől a végéig, váltakozva mutatja Kelly és Joe életét, melyben természetesen sok közös jelenet is van. A *Szia, mi újság?* esetében megjelenik a harmadik szál, Vladimiré, a kamasz fiúé, aki a film második felvonásának elején úgy dönt, hogy naplót mond egy diktafonba, hogy az utókor majd ne hordjon össze minden hülyeséget az életéről, „amikor ő már híres és halott lesz". Ez a diktafonos naplóvezetés narrációként működik a film hátralevő részében. A harmadik szál bevezetése több szempontból is a film javára válik. A szókimondó kamasz fiú rezonőrként működik, és jelzi a szülők hangulat- és viselkedésváltozásait, ugyanakkor minden megnyilvánulásával önmagáról is vall. Miközben ő maga is problémát jelent, hiszen szemtelen és zsaroló, ugyanakkor érzékeli is a problémákat. Az ő tizennyolcadik születésnapi bulija az egyetlen olyan esemény a filmben, amely összehozhatná a szülőket, akik azon az éjszakán inkább egy szállodába mennek, nehogy túl hamar hazaérkezzenek. Szellemes narrációja segít a nagyobb időugrásokban és a nehezebben érzékelhető folyamatok megmutatásában is. Végül pedig az övé az egyetlen valóban pozitív változást mutató cselekményszál a filmben.

A szerelem hálójáb@n esetén mindkét főszereplő számára pozitívan ér véget a történet. Kelly esetében működik a hollywoodi forgatókönyvekre oly jellemző kettős motiváció is. Úgy tűnik, hogy csak az üzletét akarja megmenteni, de valójában élete párját keresi, akit hamarosan Joe Fox személyében fog megtalálni. Az üzlet bezárása egyben a gyerekkorhoz, az anyjához való kötődés lezárása is. (Továbbá sejtheti a néző, hogy ha a film végén összejött a dúsgazdag Joe Foxszal, akkor csak abban az esetben nem nyithatja meg újra az üzletét, ha nem akarja.) Tehát a film végén elvileg minden szereplő minden problémája megoldódik.

A *Szia, mi újság?* című filmben pozitív megoldásról csak a Vladimir esetében beszélhetünk. A házaspár, Gabriel és Gabriela, válik. Igaz, hogy Gabriel esetében a film legutolsó jelenetében végbemegy egy pozitív változás szakmai téren, hiszen kottalapozóból előlép ütőssé, és fia nagy örömére a triangulummal és a cintányérral immár ismét a zenekar teljes jogú tagjaként zenél a koncerten. De Gabriela, aki szintén elmegy erre a koncertre, még a vége előtt feláll és távozik. A film két chatsorral végződik: „Ott vagy?", „Igen." Ez a nyitott befejezés értelmezésem szerint mégsem arról szól, hogy van remény a házasság megmentésére. Ha arról szólna, akkor élőben hangzana el, és nem chaten. De mivel chaten hangzik el, pontosabban íródik le, sokkal inkább a chat révén megismert, elképzelt, és a kívánt tulajdonságokkal felruházott személy iránti vágyódásról szól. A *Szia, mi újság?* ezáltal szintén az irónia felé húz, azt sugallva, hogy a párkapcsolat már nem menthető, de az illúziók talán még igen. Ezen túl pedig egyedül csak a gyermekeink jobb sorsában reménykedhetünk.

3.6. Technika és költészet

Külön szót érdemel az a mód, ahogy a két film megjeleníti a számítógépes világot. És itt nem az operatőri munkáról van szó, hanem arról, ahogy a forgatókönyvek szintjén ez megjelenik.

A szerelem hálójáb@n írásának és forgatásának idején még a számítógépes világ és a kibertér újdonságszámba ment, és vizuálisan kiaknázható területnek számított. A film a forgatókönyvnek megfelelően egy cyberutazással kezdődik majd hosszasan elidőz azon, ahogy a két főhős belép a számítógépébe, rákapcsolódik az internetre stb.

> BELSŐ. SZÁMÍTÓGÉP KÉPERNYŐ. NAPPAL
> Betűket látunk.
> Nagy nyeremény: $$$-t kereshet szabad idejében!

OIL MKT: 20 dollárból 20.000! EZ TÉNYLEG MŰKÖDIK!
Fejlessze most az eladói képességeit
„NY152Brinkley"
Kathleen megnyomja a törlés gombot s az első három levél - mindegyik spam - eltűnik a kérpernyőről.
Aztán kiválasztja a „Levél olvasása" opciót a „NY152Brinkley" levélnél.
És a levél megjelenik:
Címzett: Eladólány
Feladó: NY152Brinkley
Válasz: Brinley

Kathleen elkezdi hangosan olvasni a levelet.

Ma már nem sok forgatókönyvírónak jutna eszébe azzal szórakoztatni a nézőket, hogy számítógépes képernyőt, kapcsolódó modemet, bejövő és kimenő leveleket, kéretlen reklámok törlését mutatja be.

Bő egy évtizeddel később már annyira részévé vált a mindennapjainknak, hogy ha lehet, látni sem akarjuk ezeket a mozzanatokat. Éppen ezért Lia Bugnar a humor teljesen más eszközeit választotta. A film sok jelenetét uraló chatüzeneteket kiírja a filmvászonra, de nem a számítógép képernyőjének felületén, hanem a játszó szereplők fölé, alá, mellé. Majd amikor az ismerkedés átfordul szerelembe, akkor már a buszmegállók, az utcai hirdetőtáblák, de még a piaci árusok árcédulái is chatüzenetekként jelennek meg a főhősök számára. Ennél is emlékezetesebb az a jelenet a második felvonás végén, amikor a házaspár szőnyegeket porol. Miközben lassított felvételen látjuk az öreg perzsaszőnyegre mért súlyos csapásokat, operaária hangjai ismertetik velünk a chaten elhangzó szavakat, amellyek mindkettőjük fejében forognak. Lia Bugnar tudja, hogy a szerelem leírására leginkább alkalmas művészetek egyik a költészet, és ez a filmen belül is érvényes:

„A film, amit írtam, valójában vers. A legtöbb román film fél a líraiságtól. (...) A legtöbb román film a nyomorról szól" – mondta a film bemutatóját követő sajtótájékoztatón[5]. A történet a technikai környezet ellenére kiemeli a számítógépek világából a chat-szerelmet, és filmes eszközökkel, sajátos vizuális és zenei megoldásokkal teszi igazi költészetté.

3.7. Utolsó felvonás, csúcspont, befejezés

Mindkét forgatókönyv utolsó felvonásának csúcspontja az internetes románc megmérettetése a valóságban. Mindkét filmben a főhősök egyszercsak leírják azt, hogy „találkoznunk kell". (És mindkét filmben egy virágos park lesz a találka helyszíne, a román filmben ismeretőjelként piros rózsát visznek magukkal a szerelmesek.)

A szerelem hálójáb@n esetében szemtanúi vagyunk annak, ahogy Kathleen megenyhül Joe felé, és utolsó találkozásuk alkalmával, amikor Keatleenként és Joe-ként találkoznak, Joe gyakorlatilag bocsánatot kér, amiért kirakta a bizniszből, Kathleen pedig csak úgy tudja elkerülni a túlzott elérzékenyülést, hogy a közelgő randira hivatkozva gyorsan elbúcsúzik. Ezt követi a találkozó, ahol Kathleen könnyek között csak annyit tud mondani, hogy:

KATHLEEN
Akartam, hogy te legyél. Annyira szerettem volna, hogy te legyél.

Mármint azt, hogy a levelezőtárs Joe legyen. A *Szia, mi újság?* főszereplői két alkalommal futnak neki a találkának, ugyanis első alkalommal, útban a találkozóra véletlenül összefut a házaspár, és rövid magyarázkodás után úgy döntenek, hogy együtt mennek haza. A rózsákat pedig sikerül

[5] Lia Bugnar nyilatkozata a www.cinemarx.ro román filmes szaklapnak a film bemutatóját követő sajtótájékozatón. (2011. március 9.)

úgy eldobni, hogy a másik ne vegye észre. A második nekifutásra minden a megbeszélt forgatókönyv szerint történik. Amikor Gabriel és Gabriela megpillantja egymást, reakciójuk különböző. Néhány pillanat döbbenet után a férfi – ahelyett, hogy a nőhöz lépne, egy padra rogyik és görcsös nevetésbe kezd. Felesége még néhány pillanatig ott áll, majd eldobja a rózsát és elviharzik. A férfi kisvártatva feláll a padról, és szintén kimegy a képből, de a másik irányba. Ezután következik a fiúk narrációja, amelyben tudatja a szülők különköltözését és válását.

3.8. Összegzés, avagy mi legyen a happy enddel?

Az internetes szerelem ötletéhez a hollywoodi és európai alkotók teljesen más sorsú szereplőket kerestek. Nora és Delia Ephron eleve kódolta a romantikus happy end lehetőségét a történetben azáltal, hogy nem egy kihűlő kapcsolat újramelegítésére építettek, hanem két működésképtelen kapcsolatból menekülő ember számára egy új kapcsolat lehetőségét nyitották meg. A hollywoodi változat szereplői közti feszültség – az üzleti konkurencia sem annyira mély, hiszen Joe személy szerint semmivel nem sértette meg Kathleent – sőt, ő maga mindig lenyelte Kathleen sértegetéseit –, egyszerűen csak követte azokat az üzleti szükségszerűségeket, amelyeket bárki követett volna ebben az esetben.

Ezzel szemben a román film főhősei közti szakadék sokkal mélyebb, hiszen az két évtizednyi házasság alatt jött létre. Tanúi vagyunk a próbálkozásoknak, hogy a két szereplő újra kapcsolatot létesítsen egymással, és tanúi vagyunk rendre ezen próbálkozások kudarcainak is. A figyelmes néző számára itt a bukás úgyanúgy kódolva van, mint a siker a hollywoodi filmben.

Hogy miért választják a hollywoodi alkotók a happy endet szívesebben? Hosszú okfejtés helyett álljon itt egy idézet Syd Fieldtől, aki már idézett könyvében ezt a tanácsot adja pályakezdő forgatókönyvírók számára: „Ha nem tudod, hogyan fejezd be a történetet, akkor gondolkodj pozitív befejezésben. Hollywoodról beszélünk itt, és

szerintem a művészet, a szórakoztatóipar célja a szórakoztatás. Ez nem azt jelenti, hogy mindenki boldogan él, amíg meg nem hal, hanem azt, hogy az emberek úgy jönnek ki a moziból, hogy fel vannak dobva, feltöltődtek, lelkileg összhangba kerültek saját emberi mivoltukkal."[6]

Az európai olvasó talán felszisszen, amikor Field egy lapra teszi a művészetet a szórakozatóiparral, de ez is önmagáért beszél. Hollywood számára közismert módon a szórakoztatás és a biznisz az első, amire külön szavuk is van: showbusiness. A művészi önkifejezés csak az előbbi szabta határok között lehetséges.

Az európai filmben, Lia Bugnar nyitva hagyja a folytatás lehetőségét az utolsó két chatmondattal („Ott vagy?", „Igen."). Egy házasság, ami már az utolsókat rúgja, egy internetes házasságtöréssel megy tönkre végleg. Ahol a titkos harmadik nem más, mint maga a házastárs. Akkor talán mégis van folytatás?

[6] FIELD, Syd: i. m. 82.

NEGYEDIK FEJEZET. FEHÉREK KÖZT EGY EURÓPAI. AZONOS TÖRTÉNETEK – MÁS FILMEK.

Európai film
Jo Baier: ***Stauffenberg. A valkűr hadművelet*** (*Stauffenberg*, 2004, Németország)
Forgatókönyv: Jo Baier

Hollywoodi film
Bryan Singer: ***Valkűr*** (*Valkyrie*, 2008, Egyesült Államok)
Forgatókönyv: Christopher McQuarrie és Nathan Alexander

Miután áttekintettük, hogy milyen módon építkeznek hollywoodi és európai forgatókönyvírók azonos környezet, alaphelyzet vagy bonyodalom esetén, most egy olyan összehasonlítás következik, amelynél a két forgatókönyvnek nemcsak egy-egy eleme, hanem a teljes története is azonos. Így jobban tetten érhetőek a számunkra fontos szerkezeti, konfliktus- és karakterbeli különbségek. Stauffenberg ezredes Hitler elleni merényletének valós történetét számos alkalommal megfilmesítettek. Több német és amerikai mozi- és tévéfilm is készült belőle az elmúlt hatvan év során.[1] A történet legutóbbi, önálló megfilmesítései a két, előbb említett produkció: egy német és egy hollywoodi alkotás. Jo Bayer és Bryan Singer alkotásai középmezőnybe tartozó filmeknek nevezhetők, melyek szerény fesztiválsikereket

[1] Az első életrajzi filmet Georg W. Pabst rendezte *Július 20-án történt* (*Es geschah am 20. Juli*) címmel, 1954-ben.

mondhatnak magukénak.[2] Mielőtt azonban részletesen foglalkoznánk a két filmmel, érdemes néhány szót említenünk általánosságban a második világháborús német és hollywoodi filmről egyaránt.

4.1. Elöljáróban a második világháborús filmről

A második világháború a nagybetűs Mozi legtöbbet idézett történelmi eseménye. Igaz, a legelső világháborús játékfilmek nem történelmiek voltak, hanem rendkívül aktuálisak. Mind Európában, mind az Egyesült Államokban készültek ilyenek, többnyire propagandacélzattal, melyeknek nem tagadott célja a harci morál emelése volt, mind a fronton harcolók, mind a hátországban dolgozók sorai közt. Ebben az időszakban, országtól függetlenül, mindegyik nemzeti filmgyártás a saját hőstetteire és az ellenfél gaztetteire helyezte a hangsúlyt. Miután a világháború vége ért, valahogy fel kellett dolgozni a megtörtént borzalmakat, és hamar kialakult egyfajta kánon, amely rögzítette, hogy a világháborúban ki milyen szerepet játszott. E kánon szerint a németeknek egyértelműen az antagonista szerep jutott.

Nyugat-Németországban ez idő szerint elsősorban amerikai filmeket lehetett látni, de köztük elvétve azért fel-felbukkant egy-egy Trümmerfilm[3] vagy Heimatfilm[4]. Ez utóbbi műfaj a szocialista Kelet-

[2] Jo Bayer filmje az év legjobb tévéfilmjének járó díjat kapta ezzel 2004-ben és öt nevezésben is részesült. A Bryan Singer rendezte *Valkűr* pedig a BMI zenei díjában és további nyolc nevezésben részesült. Egyik film sem kapott díjat a forgatókönyvért. A Jo Bayer-féle változat bevételei ismeretlenek, de csak televíziós és DVD-forgalmazásból származnak. Bryan Singer *Valkűr*je viszont rövid forgalmazási ciklus alatt 2838 vásznon futott az Egyesült Államokban, de hamar levették műsorról. 200 millió dolláros bevételével produkált világforgalmazásban.

[3] ***Trümmerfilm, avagy romfilm. A romfilmek a legyőzött Németországban a múlttal való leszámolás és újrakezdés esélyeit latolgatják. Az irányzat rokonságot mutat a szintén ekkor kibontakozó olasz neorealizmussal. Példák: Wolfgang Staudte: A gyilkosok köztünk vannak (Die Mörder sind unter uns, 1946), Helmut Kautner: Azokban a napokban (In jenen Tagen, 1947)***

[4] *Heimatfilm,* avagy szülőföldfilm. Általában csendes hegyi, kis falusi környezetben játszodó érzelmes hangvételű, melodramatikus elemeket tartalmazó, kiszámítható dramaturgiájú filmműfaj, mely a negyvenes évektől, a hatvanas évek végéig dominánsan jelen volt a német, osztrák és svájci filmgyártásban. Példák: Hans Deppe: *Schwartzwaldmadel* (1950), Géza von Bolváry: *Hoch Droben auf den Berg* (1957)

Németország filmgyártásában is gyakran helyet kapott. Az ötvenes évektől kezdve viszont itt is megjelentek azok a filmek, amelyek a németeknek a második világháborúban játszott negatív szerepére és konkrétabban a továbbá is kísértő náci múltra voltak hivatottak felhívni a figyelmet. Ilyen volt például Wolfgang Staudte Rózsák az államügyésznek (1959)[5] vagy Vásár (1960)[6] című alkotása.[7] Ebben az időszakban, néhány nagyon ritka kivételtől eltekintve, nem jöttek létre olyan filmek, amelyek a németeket a második világháború kapcsán ne embertelen tömeggyilkosokként ábrázolták volna. Változást ezen a téren csak a német új film megszületése hozott. A hetvenes évektől kezdődően a világháború alatt született, akkor a harmincas éveiben járó új filmes generáció – vagyis Werner Herzog, Wim Wenders és Rainer Werner Fassbinder – alkotásaira figyelt fel a világ. A rangos európai és tengerentúli fesztiválokon szerzett elismerések hozzájárultak ahhoz, hogy a német új filmet, mint egy értékes új áramlatot, világszerte fel- és elismerje a szakma, valamint a kritika. Ehhez a generációhoz tartozik Wolfgang Petersen, aki 1981-ben elkészítette A tengeralattjáró (Das Boot, 1981)[8] című filmjét, mely egy német tengeralattjáró legénységét hozza szerethető közelségbe. A parancsnok csak a biztos otthoni kikötőbe szeretné juttatni a sérült hajót, de a film végére kiderül, hogy a háborúban még a szárazdokk sem jelenthet biztonságot és a gyilkosok ezúttal az angolok. A hat Oscar-jelöléssel kitüntetett, Európában, és Japánban is díjazott film az Egyesült Államokban, 1982-ben az év a legnézettebb európai filmje lett,[9] és az egész világon nagy sikerrel játszották a filmszínházak. Noha ezzel megtört a jég, a németek második világháborús szerepének kérdése csak most, az ezredforduló környékén vált fősodorbeli témává a német filmgyártásban.

---

[5] *Rózsák az államügyésznek* (*Rosen für den Staatsanwalt*, 1959). Rendező: Wolfgang Staudte. Forgatókönyv: George Hurdalek.

[6] *Vásár* (*Kirmes*, 1960). Claus Hubalek története alapján írta és rendezte: Wolfgang Staudte.

[7] THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David: i.m. 380.

[8] *A tengeralattjáró* (*Das Boot*, 1981). Lothar G. Buchheim regénye alapján írta és rendezte Wolfgang Petersen.

[9] Az www.imdb.com és a www.port.hu adatai alapján.

2004–2005-ben sorra kerültek a mozikba a németek által készített második világháborús játékfilmek. 2004. február 25-én mutatják be a *Stauffenberg. A valkűr hadművelet* című filmet, szeptember 16-án *A bukás – Hitler utolsó napjai*t. 2005. január 13-án kerül a mozikba a *Napola – A Führer elitcsapata*[10], február 24-én pedig a *Sophie Scholl – Aki szembeszállt Hitlerrel*[11] című játékfilm.[12] Ez kereken egy év leforgása alatt négy játékfilmet jelent, amelyek mindegyike a második világháborús német szerepvállalásról szól, immár új hangon.

Hollywood esetében a második világháborús filmek nem mutatnak ilyen hullámhegyeket és -völgyeket. Az amerikai nézőknek és alkotóknak sem kellett olyan értelemben feldolgozniuk a háború traumáit, mint a németeknek. A negyvenes évek közepétől napjainkig számtalan világháborús film készült Hollywoodban, de akár a *Séta a napsütésben*-re (1945) [13], akár a *Híd a Kwai folyón*-ra (1957),[14] akár *Nagy Szökés*re (1967),[15] akár épp a vizsgált időszakban készült *Ryan közlegény megmentésé*re (1998)[16] gondolunk, a háborúhoz való viszonyulás kérdésében ugyanazt tapasztaljuk: mindegyik történetben az amerikaiak (és szövetségeseik) a jófiúk, a németek (és szövetségeseik: olaszok, japánok) pedig az antagonisták. Ebben a kérdésben semmi relativizmust, vagy önreflexiót nem találunk. Igaz, hogy a háború ellentmondásosságát, kegyetlenségét, értelmetlenségét is feltárta számos film, olyanok mint a *Piszkos tizenkettő*

---

[10] *Napola – A Führer elitcsapata* (*Napola – Elite für den Führer*, 2004). Rendezte: Dennis Gansel. Forgatókönyv: Dennis Gansel és Maggie Peren.

[11] *Sophie Scholl – Aki szembeszállt Hitlerrel* (*Sophie Scholl – Die letzten Tage*, 2005). Rendezte: Marc Rothemund. Forgatókönyv: Fred Breinersdorfer.

[12] A bemutatók időpontja a www.imdb.com alapján.

[13] *Séta a napsütésben* (*A Walk in the Sun*, 1945). Rendező: Lewis Milestone. Harry Brown regénye alapján a forgatókönyvet írta Robert Rossen.

[14] *Híd a Kwai folyón* (*The Bridge on the River Quai*, 1957). Rendező: David Lean. Pierre Boulle regénye alapján a forgatókönyvet írta Michael Wilson és Carl Foreman.

[15] *A nagy szökés* (*The Great Escape*, 1967). Rendező: John Sturges. Paul Brickhill regénye alapján a forgatókönyvet írta James Clavell és W. R. Burnett.

[16] *Ryan közlegény megmentése* (*Saving Private Ryan*, 1998). Rendező: Steven Spielberg. Forgatókönyv: Robert Rodat.

(1967)[17], vagy épp a *Ryan közlegény megmentése*, de ezek sem érintik a már kánonná vált szereposztást. Viszont a hetvenes évektől kezdődően a háborús témában a hollywoodi filmgyártás meghatározó „nyersanyag-szállítója" már nem a második világháború, hanem a vietnami háború. Ez pedig olyan remekművek születéséhez vezet, mint *A szarvasvadász* (1978)[18] vagy az *Apokalipszis most* (1979).[19] A második világháború mindazonáltal a legújabb időkig jelen van a hollywoodi filmgyártás kedvenc témái között, amint azt 2008-ban gyártott *Valkűr* című Stauffenberg-film is jelzi.

4.2. Stauffenberg – a német ellenállás ikonja

Gróf Claus von Stauffenberg nevét ma legalább annyi utca viseli Németországban, mint Beethovenét.[20] A német hadseregen belüli ellenállás regényes figurája, az afrikai hadjáratban megsebesült és kitüntetett ezredes 1944. július 20-án hajtott végre sikertelen merényletet Hitler ellen a németországi Farkasverem nevű titkos bunkerben.

2004-ben, a merénylet hatvanadik évfordulója alkalmából[21] Jo Bayer, saját forgatókönyve alapján *Stauffenberg – A valkűr hadművelet* címmel készített el egész estés játékfilmet a német ARD televízió megbízásából. Négy évvel később pedig a Christopher McQuarrie és Nathan Alexander által jegyzett forgatókönyvből készült hollywoodi thriller-filmdráma, *Valkűr* címen, Bryan Singer rendezésében, Tom Cruise főszereplésével. A könyv írásakor ezek a legfrissebb Stauffenberg-filmek.

---

[17] *A piszkos tizenkettő* (*The Dirty Dozen*, 1967). Rendező: Robert Aldrich. Forgatókönyvírók: Nunnaly Johnson és Lukas Heller.

[18] *A szarvasvadász* (*The Deer Hunter*, 1978). Rendező: Michael Cimino. Forgatókönyv: Deric Washburn.

[19] *Apokalipszis most* (*Apocalypse Now*, 1979). Rendező: Francis Ford Coppola. Joseph Conrad regénye alapján a forgatókönyvet írta John Milnius, Michael Herr és Francis Ford Coppola.

[20] A 2012-es Google-térkép információi alapján.

[21] Gróf Claus Philipp Maria Schenk von Stauffenberg ezredes életét számos német, illetve amerikai mozi- és tévéfilm felhasználta önálló életrajzi játékfilmként, valamint inspirációs anyagként vagy mellékszálként. Az egyik első életrajzi filmet Georg Wilhelm Pabst rendezte *Július 20-án történt* (*Es geschah am 20 Juli*) címmel, 1954-ben.

4.3. A két film története röviden (*Stauffenberg*, 2004; *A valkűr*, 2008)

A fő eseményeket tekintve mindkét film hűen követi a valós történéseket.

Stauffenberg ezredes az afrikai hadművelet során elveszíti fél karját és fél szemét. Miután felépül, kitüntetik és a berlini tartalék hadseregnél kap magas beosztást. Itt kerül kapcsolatba az összeesküvők szűk csoportjával, akikkel együtt egy Hitler elleni merényletet kezdenek el tervezni. Tervük az, hogy Tresckov ezredes bejut a Farkasverembe, Hitler főhadiszállására, időzített bombát helyez el a haditanács asztalánál, ezzel megöli Hitlert és a legközelebbi embereit. Eközben Stauffenbergék Berlinben mozgósítják a tartalék hadsereget, átveszik előbb Berlin, majd Németország irányítását, és békét kötnek az eközben egyre inkább előrenyomuló szövetségesekkel. Tresckovot azonban áthelyezik a frontra, ezért Stauffenberg vállalja magára egy személyben a merénylő és az irányító szerepét. A merényletet sikerül végrehajtani, de Hitler nem hal meg. Míg az ezredes visszarepül Berlinbe, a többi összeesküvő nem meri kihasználni a pillanatnyi zűrzavart. Stauffenberg visszatér és erélyes fellépésére megtörténik a mozgósítás és egy kísérlet a hatalomátvételre, de túl későn. Hitler estére visszaszerzi a hatalmat. A merénylőket még aznap este kivégezteti Fromm tábornok, nehogy kiderüljön, hogy ő maga is hallgatólagos támogatója volt az összeesküvésnek.

4.4. Stauffenberg – a főszereplő

A karakter megformálásához rengeteg történelmi forrás állt az alkotók rendelkezésére. 1989-ben Mihail Gorbacsov személyesen nyújtotta át Helmut Kohl kancellárnak azokat az oroszok által 1945-ben lefoglalt titkos terveket, amelyeket az államcsíny előtt Stauffenberg és társai

készítettek. Ezek a dokumentumok az utolsó kételyeket is eloszlatták a merénylők szándékainak tisztaságát illetően, és bőséges anyagot szolgáltattak személyiségük, világnézetük és céljaik megértéséhez.

Ez az 1989-ben kiteljesedett forrásanyag mindkét forgatókönyv szerzőinek rendelkezésére állt. A két megformált főszereplő mégis sokban különbözik. Jo Bayer Stauffenbergje Hitler hű alattvalójaként lép be a film történetébe, aki menyasszonyával együtt a Wagner-koncerten is Hitlert lesi a páholyból. 1939-ben, a lengyel frontról még mint meggyőződéses náci írja a leveleket feleségének. Majd a lengyel, orosz és afrikai fronton megtapasztalt élmények (egy orosz hadifogoly lány szörnyű beszámolója, Tunéziában pedig a kezei közt megható bajor főhadnagy), és nem utolsósorban saját súlyos afrikai sebesülése után radikálisan megváltozik a véleménye Hitlerről.

Ezzel szemben az MGM és a United Artists által gyártott, Christopher McQuarrie és Nathan Alexander által írt Stauffenberg amolyan klasszikus „engedetlen katona", aki már a film első kockájától kezdve ellenzi Hitler terveit, és ezt nem rejti véka alá. „Hitler nemcsak az egész világ közös ellensége, hanem a Németországé is. Változásnak kell bekövetkeznie"– írja feleségének a film első percében, akkor, amikor a német film főhőse még Hitlert ajnározza az operaházban. (Az már más kérdés, hogy a valóságban a náci német hadseregben hány napot élhetett volna egy olyan katona, aki ilyen tartalmú leveleket küld haza a tábori postával...)

Míg a német változat fontosnak tartja, hogy bejárjuk Stauffenberggel együtt az utat a Hitler iránti rajongástól a gyűlöletig, addig a hollywoodi változat már egy kész ellenállót állít elénk, aki csak az összeesküvő társakat keresi, akikkel együtt kifőzheti Hitler eltávolításának tervét.

STAUFFENBERG

Egy olyan Hitlerhez közel álló tábornokról sem tudok, aki elég bátor lenne ellentmondani neki...

Akik körülvesznek, képtelenek vagy
gyávák szembenézni az igazsággal.

A különbségek itt nem érnek véget. A kritikus pillanat – amikor Stauffenberg a kórházban eszmél hosszú kómájából, és szembesül azzal, hogy félszemű és félkezű lett – különböző hatást vált ki a két főhősből. Jo Bayer forgatókönyvében az ezredes könnyezni kezd, gyakorlatilag magát sajnálja, felesége jelenlétében. A hollywoodi változatban fél kézzel magára veszi a kabátját és elkezdi kiosztani a kitüntetéseket sebesült katonái között.

A német Stauffenberg nem akarja beavatni a feleségét az államcsíny tervébe, hogy ezáltal is védje családját. A titkolózás súlyos házastársi konfliktushoz vezet. Az amerikai változatban „Ha lebukom, utánatok jönnek" – mondja nyugodtan Stauffenberg, mire a felesége gondterhelten, de szelíden és öntudatosan csak annyit válaszol, hogy: „Tudom."

A német változatban Stauffenberg szándékosan nem teszi be a második robbanóanyagot a táskájába (ma már tudható: a kettő együtt tényleg megölte volna Hitlert), és azt mondja: „Ennyi elég lesz." Talán nem akar túl sok emberáldozatot. Az MGM-United Artist változatban rányitnak a szobában, ahol ingcsere ürügyén a bombát élesíti, és sürgetik, hogy azonnal kezdődik a gyűlés. Ő pedig csak a lelepleződés közvetlen veszélye miatt visz magával csupán egy robbanóanyagot. Így semmiképp sem terheli felelősség a merénylet sikertelensége miatt.

A félresikerült robbantás után, amikor kiderül, hogy a látszat csalt, Hitler nem halt meg, a hordágyon kihozott, Hitler kabátjával letakart személy pedig csak egy szárnysegéd volt, Jo Bayer Stauffenbergje gyakorlatilag képtelen elfogadni a tragikus valóságot. Másokat hazugnak nevez és egyre kétségbeesettebben ismételgeti a maga által látni vélt igazságot, miközben társai közül már mindenki belátja a kudarcot.

Összességében a német változat Stauffenbergje egy idealista, de ugyanakkor gyengeségekkel teli karakter, aki néha rossz döntéseket hoz (túl kevés robbanóanyagot visz magával), akik túl ideges (ráordít a sofőrre, amikor az meg meri jegyezni, hogy elhagyta a sapkáját), aki túlvállalja magát (egyszerre akar az államcsíny irányítója és a merénylet kivitelezője lenni – ez is hozzájárul a puccs kudarcához), és akit a nemes ideálok mellett talán a bosszúvágy is hajt.

McQuarrie és Alexander Stauffenbergjét ezzel szemben „egy darabból faragták". Erős, eltökélt, akinek egyetlen dilemmája az, hogy talál-e olyan embert, aki hajlandó vele együtt mindent vállalni és mindent kockára tenni? És tragédiája az lesz, hogy nem talál. Az amerikai Stauffenberg ugyanakkor vakmerőség határát súrlóan bátor is, szinte szuperhős. A robbantás után kifele száguldanak a kocsival a Farkasveremből, de mielőtt a külső ellenőrző pontig jutnának, életbe lép a riadókészültség, és nem engedik ki őket. Ekkor Stauffenberg az őrbódéba megy, felemeli a kagylót és úgy tesz mintha felhívná a központot, miközben tudja, hogy a telefonvonalak már nem élnek, hiszen ő vágatta el őket Fellgiebel ezredessel. Eljátssza a beszélgetést, majd a kagylót az őrmester felé nyújtja, hogy saját fülével győződjön meg arról, hogy a zárlat ellenére őt ki kell engednie, mert megy a repülője. Az őrmesternek történetesen ennyi elég. Viszont ha az őrmester átvenné a kagylót, és kiderülne, hogy a vonal süket, akkor az egyenlő volna Stauffenberg azonnali letartóztatásával és kivégzésével.

Ez a Stauffenberg szavaiban is vakmerő. Nyíltan kimond kényelmetlen igazságokat a be nem avatott felettesei előtt is, akik, noha ezért néha megintik, mégis mintha értékelnék bátorságát. Ugyanakkor, ha akar, nagyon jól tud bánni a szavakkal. Amikor megkörnyékezi Fromm tábornokot, a tartalék hadsereg főparancsnokát, úgy tudja neki felajánlani egy lehetséges új vezérkarban a legfelsőbb parancsnoki tisztséget, hogy közben nem lehet rábizonyítani semmilyen megvesztegetési kísérletet. A minden hájjal megkent Frommnak ezzel

szemben ki kell húznia a telefon csatlakozóját ahhoz, hogy rendesen el tudja mondani Stauffenbergnek, hogy mit akar és ne sodorja magát gyanúba az esetleges lehallgatók előtt.

Ez a belső konfliktusoktól mentes főhős, noha egydimenziós karakter, végső soron alkalmas a film címszerepére. Ez egy külső konfliktusokból felépülő dráma, ahol elsősorban a mellékszereplőkkel való összetűzések és a történelmi események sodra állítja új és új helyzetek elé a főszereplőt, nem pedig belső vívódásai.

4.5. A mellékszereplők köre

Mint az előbb megállapítottuk, a mellékszereplők adják a legtöbb konfliktus forrását a történetben. Meglepő módon a legfontosabbnak tűnő mellékszereplő, vagyis Nina Stauffenberg, az ezredes felesége az, akit egyáltalán nem konfliktualizál a hollywoodi változat. Nina tudja, hogy férje mire készül, helyesli azt és támogatja. A német forgatókönyvben viszont súlyos konfliktus robban ki közöttük, mivel az ezredes titkolózik.

NINA

Nagyon megváltoztál. Olyan vagy, mint ők. Épp oly fanatikus vagy, mint azok! Őket a gyűlölet teszi azzá, téged a küldetéstudat, mi a különbség?

– vágja a fejéhez Nina, egyenlőségjelet téve közte és a nácik között. Ezek a mondatok talán félreérthetőek, hiszen mi korábban egy kvázináci Stauffenberget ismertünk meg, aki most pozitív irányba megváltozott. Így nem egészen értjük Ninát. Illetve nagyon is értjük egy másik, érzelmi síkon: egy sértett feleség, aki a titkolózás miatt azt érzi, hogy férje már nem bízik benne. „Engem vettél el, nem a birodalmat” – mondja. A

konfliktusnak nincs feloldása, olyan ez, mint egy válás. Másnap Nina a gyerekekkel vidékre utazik, Stauffenberg soha többé nem éri el őket telefonon, noha sokszor próbálkozik, levelet is ír, bátyja révén is üzen nekik.

A feleség mellékszereplő megformálásában a hollywoodi változat a következő logikát követi: nem mindegy, hogy főhősünk a család támogatásával, vagy annak hiánya ellenére is vállalja a feladatot. Ha párja ezt hevesen ellenzi, ő mégis megteszi és belehal, akkor családi síkon mindenképp elbukik, a család elveszítette őt. A feleség támogatása viszont mintegy növeli a hőstett jelentőségét, amely mögött így felsorakozik a család is, átérezve a tett fontosságát, részt vállalva a hatalmas áldozatból. Tény, hogy a Ninával való konfliktust a film javára is lehetett volna fordítani, de Bayer forgatókönyvében csak egy elvarratlan szál maradt.

A többi mellékszereplő esetében viszont pont fordított a helyzet. Az amerikai változat sokkal jobban konfliktualizálni tudja a főszereplő és a mellékszereplők viszonyát.

Nézzük Hitler karakterét. Jo Bayer változatában Hitler gyakorlatilag nem ismeri Stauffenberget. Egyszer bemutatják neki egy vezérkari ülésen, odafordul, megnézi, majd folytatja a mondanivalóját. Az elfogatóparancs is majd névtelenül, a távolból érezik Stauffenberg és társai nevére.

Ezzel szemben a hollywoodi változatban személyes kapcsolat épül ki közöttük. Hitler először a Berghofban, a hegyi rezidenciáján fogadja Stauffenberget, akit egekig dicsér Göbbels, Göring és Himmler előtt.

HITLER

Hatalmas megtiszteltetés egy olyan tiszttel találkoznom, aki oly sokat áldozott Németországért. Bárcsak több, magához hasonló katonám lenne. Nézzenek ide uraim, ilyen egy ideális német tiszt!

Majd újra találkoznak a Farkasveremben, kétszer is, hiszen a holywoodi változat beépíti a forgatókönyvbe a július 11-i, időközben leállított merényletet is.[22] Utolsó alkalommal, a merénylet napján is találkoznak, egymásra pillantanak, néhány perccel azelőtt, hogy Stauffenberg elhagyná a termet és a bomba működésbe lépne. Csak eme előzmények után érkezik majd a letartóztatási parancs. McQuarrie és Alexander ilyen módon a kebelen melengetett kígyó motívumát tudja beépíteni a könyvbe úgy, hogy ezúttal a „kígyó" legyen a pozitív szereplő.

De hasonló a helyzet Olbrich tábornokkal is, aki a korábbi egyezséggel ellentétben a merénylet után nem meri beindítani a Valkűr hadműveletet, mivel nem kap egyértelmű megerősítést Hitler haláláról. A konfliktus előbb Olbricht és beosztottja, Mertz ezredes között bontakozik ki, majd Olbricht és Stauffenberg között is kulminál, amikor az utóbbi visszatér a Farkasveremből. Stauffenberg teljesen kikel magából Olbricht tétlenségét látván, amellyel értékes órákat veszítettek.

Stauffenberg egy időre összetűzésbe kerül Goerdelerrel és körével is. Goerdeler monarchista politikus, közgazdász és titkos kancellárjelölt, arra az esetre, ha sikerülne Stauffenbergék puccsa. Az első titkos találkozás alkalmával, amelyre Stauffenberget is meghívják, a következő szóváltás hangzik el közöttük:

STAUFFENBERG

Nem képzelhetik, hogy csak úgy bemasíroznak a kancelláriára és fegyverletételt követelnek a hadseregtől?

[22] A történelmi dokumentumok szerint az összeesküvők ragaszkodtak ahhoz, hogy Stauffenberg csak akkor hajtsa végre a merényletet, ha Himmler is jelen van és Hitlerrel együtt őt is megölheti. Ez július 11-én nem történt meg. Július 20-án viszont már akkora volt a nyomás az összeesküvőkön a politikai és katonai fejlemények, valamint a vélhetően közelgő letartóztatásuk miatt, hogy elengendő eredménynek ítélték Hitler megölését is.

GOERDLER

De igen. Olyan emberek társaságában van, akik Hitler bizalmasai lehettek volna. De mind visszautasítottuk. Az emberek tudják, hogy elveinket személyes érdekeink fölé helyeztük. Tisztelnek minket, mint ahogy a hadsereg is.

STAUFFENBERG

Akkor rám nincs szükségük, uraim.

Stauffenberg végül mégis kötélnek áll, noha konfliktusuk ezzel nem zárult le. De a kettejük viszonyának kiélezése sokkal nagyobb jelentőségű, mint az első látásra tűnik.

Talán már az olvasó is érzi, hogy egyre több név bukkan fel, különböző ranggal és beosztással az összeesküvésen belül. És akkor még nem került terítékre Van Haefnen őrnagy, Remer őrnagy, Brandt ezredes, a nyugállományú Beck tábornok, Witzleben vezértábornagy, Keitel altábornagy, Berthold von Stauffenberg, Margarethe von Ofen – hogy csak azokat említsük, akiknek valóban fontos és elkülönülő szerep jutott a valóságos államcsínykísérletben. Ennyi mellékszereplőt a néző még akkor is képtelen megjegyezni, ha jártas a katonai hierarchiában. Christopher McQuarrie és Nathan Alexander két szakmai fogással kerekedik felül ezen a problémán. Egyfelől több, összeegyeztethető szerepet összevon, valamint mellőzi azokat, akiket lehet. Így Mertz von Quirheim ezredes egyszerre a robbanószer szállítója és oktatója, valamint Olbrich ezredes ellenlábasa a Valkűr hadművelet beindítását illetően. Ugyanakkor teljesen a háttérbe tolnak olyan mellékszereplőket, mint Berthold von Stauffenberg, a főszereplő bátyja, akinek a hollywoodi változatban egyáltalán nincs szövege, statiszta csupán, pedig az ő lakásán

találkoznak az összeesküvők. Vagy az olyanokat, mint Schweizer, a tisztiszolga, aki Stauffenberg ingeit vasalja és kocsiját vezeti.

De ennél is fontosabb a második megoldás, melyet az a felismerés vezet, hogy az összeesküvők két társadalmi csoportot képviselnek: a politikusokét és a katonákét. Ez két különböző gondolkodásmódot is jelent, amit jól példáz a fenti vita. A hollywoodi változat forgatókönyve ellentétté élezi ezt a másságot. Az összeesküvők körén belül két egymással latens konfliktusban álló csoportot határoz meg a film folyamán, és a végső kudarc egyik kiváltó okaként tünteti fel ezt a konfliktust. Ez a nézőnek is támpontot ad a történtek értelmezéshez.

Jo Bayer nem takarékoskodik a mellékszereplőkkel. Bertholdnak mindössze annyi a feladata, hogy megkérdezze az öccsét, hogy miért épp neki kell végrehajtani a merényletet, majd érzékenyen elbúcsúzzon tőle. Sweitzer tisztiszolga sematikus mondatokat mond, öltöztet, nyitja és csukja a kocsi ajtaját, majd az utolsó jelenetben sírva nézi végig Stauffenberg kivégzését. Ezen túl pedig elveszünk a számtalan ezredes és tábornok neve és arca között, akikről nem is lehet mindig érteni, hogy ki kinek a főnöke, ki ellenálló és ki nem.

Egyértelmű, hogy Bayer forgatókönyve áll közelebb a valósághoz – a tények szintjén. De a néző, aki nem tanulmányozta egy éveken át bonyolódó, több tucatnyi, különböző hátterű embert behálózó összeesküvés történetét, inkább az értelmes egyszerűsítést díjazza.

4.6. A két film konfliktusrendszere

Míg a két film története azonos, konfliktusrendszerük különbözik. Az amerikai változat középpontjában egy szereplők közti konfliktus áll. A főhős személyesen Hitlert akarja elpusztítani, azt a Hitlert, akit a világ fő ellenségének tekint, de aki látható módon megkedvelte őt. Stauffenberg személyesen találkozik vele, személyesen „veri át" a Valkűr hadművelet aláíratásával, személyesen próbálja megölni. A konfliktus ezután is külső

marad, hiszen a Hitlerhez hű erőkkel kell szembeszállnia. A további mellékszereplőkkel kapcsolatos konfliktusai is teljes mértékben ennek a fő konfliktusnak rendelődnek alá. Akár a politikusok csoportjáról, akár a gerinctelen Fromm tábornokról legyen szó, ezek is mind a Hitlerrel való konfliktusának érthető extenziói. A német változat Stauffenbergje, noha szóban sokat szidja Hitlert, nem lép vele személyes kapcsolatba a merényletig. Konfliktusai a következő sorrendben bontakoznak ki: előbb önmagával, a harcban szerzett testi fogyatékok miatt, utána feleségével, Ninával, az összeesküvés eltitkolása miatt, utána Olbricht ezredessel, Fromm tábornokkal, majd külső tényezőkkel (az egyre fogyó idő, a meg nem személyesített, Hitler oldalára álló távoli csapatok és városok, az egész hadi gépezet) majd legvégül ismét önmagával, amikor képtelen belátni tévedését. Természetesen a motiváció itt is Hitler megölése, úgy mint az amerikai változatban. De míg az amerikai változatban a konfliktus szinte kizárólag a személyes szférára korlátozódik, amelybe csak kicsit társulnak be a külső erők, a német változat a konfliktus mindhárom lehetséges szintjét bevonja, és a belső küzdelmektől a személyes konfliktusokon át (Nina, Olbricht, Fromm stb.) a személyen kívüli konfliktus szintjéig (fogyó idő, hadi gépezet) terjeszti ki. A konfliktus ilyen szintű kibontása mindhárom szinten egy nagyon megragadó, izgalmas forgatókönyv létrejöttét tette volna lehetővé, ha az író-rendező nem követi el a már említett hibákat, valamint a film tetőpontját illetően is nem próbál megúszni egy igen nehéz döntést, amelyről a következő alfejezetben esik bővebben szó.

4.7. Szerkesztés és tetőpont

Ennek a történetnek a megfilmesítése, forgatókönyvvé írása már önmagában is nehéz feladat. Mint sok olyan esemény, ami a valóságban regényesnek, filmszerűnek hat, a fikcióvá való átírás során komoly nehézségek elé állítja az alkotót. Hiszen a fikció szerkezete soha nem

azonos a valóságéval, és minél inkább próbálunk ragaszkodni az előzőhöz, annál jobban eltávolodunk az utóbbitól. Stauffenberg ezredes története nemcsak a sok mellékszereplő miatt nehéz feladat, hanem a kettős csúcspont miatt is. Kiindulópontként megállapíthatjuk, hogy mindkét forgatókönyv háromfelvonásos szerkezetre épül, és mindkettő nagyjából hasonló módon tagolódik felvonásokra: bonyodalom, vagy elsőfelvonás-csúcspont az ezredes sebesülése, másodikfelvonás-csúcspont a robbantás. Egy akciófilm esetén nyilvánvalóan a robbanás pillanata lenne a film csúcspontja, az írók pedig, ha ragaszkodnának a három felvonásos szerkezethez, beiktattak volna egy korábbi csúcspontot a második felvonás végére. Viszont a valóságban az események folytatódtak, és az összeesküvők megpróbálták a majdnem lehetetlent: végrehajtani az államcsínyt úgy, hogy Hitler még életben van. Ezt egy olyan lehetőség, amit a forgatókönyvírók sem akarnak kihagyni, de ez egy újabb tetőpontot jelent, éspedig az utolsó felvonás tetőpontját. Ennek pedig minden eddiginél nagyobb, visszafordíthatatlan változást kell(ene) hoznia. De itt már sokkal nehezebb a feladat. Mert melyik az a pillanat, amelyben visszavonhatatlanul eldől, hogy meghiúsult az államcsíny? A valóságban nem volt ilyen pillanat. Nyolc óra leforgása alatt számos dolog történt, ami reményt vagy csüggedést keltett az összeesküvőkben, majd fokozatosan túlsúlyba kerültek az államcsíny szempontjából negatív események. Emberek kihátráltak, rádióadók újra Hitler híradását kezdték sugározni, tábornokok megtagadták a segítséget, a kormányzati negyedet visszafoglalták a Hitlerhez hű erők, aztán elnémultak a telefonvonalak, végül megérkeztek a katonák a letartóztatási paranccsal. Sok apró esemény, amit ráadásul minden szereplő más-másképp él meg. Hogyan lehet ezt úgy megragadni, hogy ebből tetőpont legyen?

Bayernek sikerül egy elég erős elsőfelvonás-csúcspontot építeni Stauffenberg balesetéből, majd egy nagyon erős másodikfelvonás-csúcspontot a merényletből. Innen kezdve viszont megbicsaklik a film, a feszültség pedig csökken. Azt látjuk, hogy néhány ember, akiről

valamiért elhittük, hogy képesek néhány óra leforgása alatt átvenni egy fél Európányi birodalom irányítását, valójában képtelen erre, és akik segíthetnének nekik, azok is inkább a bőrüket mentik, félve a közelgő retorziót. De mindez esetlegesen, töredékesen derül ki, többszöri elolvasás vagy megtekintés után. Nem érezni más határozott forgatókönyvírói szándékot, csupán a megtörtént eseményekhez való minél erősebb ragaszkodást. Mintha a valóságosan megtörtént események bemutatása képes volna pótolni a nézőt a hitelesen kitaláltak hiányáért. Sajnos nem tudja.

A hollywoodi változat ugyanebből a tényanyagból viszont meg tudott kreálni egy elég erős utolsófelvonás-csúcspontot úgy, hogy ehhez mellékcselekményszálakat hívott segítségül.

4.8. Főcselekmény és mellékcselekményszálak

A Bayer-féle változatnak gyakorlatilag csak főcselekményszála van. Az MGM-UA változatban viszont az írók éppen a fenti okból dönthettek a főcselekményszál mellett három mellékcselekményszál beiktatásáról, valamint a címben is szereplő Valkűr terv dramatizálásáról.

A Bayer-féle változatban a címadó Valkűr terv tartalmáról semmit nem tudunk meg még akkor sem, amikor az már életbe lépett. Ez ismét egy olyan történelmi ismeret, amelyről feltételezheti a szerző, hogy az nézők rendelkeznek vele, de nem biztos, hogy ezzel jól jár. A néző, ha rendelkezik is az ismerettel vagy annak töredékével, azt nem tudja, hogy ennek az ismeretnek az alkotó milyen dramaturgiai szerepet szán a történetben. A releváns ismeretnek a történetből kell kiderülnie. A hollywoodi változat írói könnyebb helyzetben voltak, hiszen semmilyen előzetes ismeretet nem feltételezhettek nézőikről. Ezért megalkották a Valkűr kitalálásának történetét, amiből szinte semmi sem igaz, viszont hihető és jól illik a szerkezetbe. Ezek szerint a Stauffenberg család épp Wagner Walkűrjét hallgatja, amikor megszólal a légvédelmi sziréna. A

bombázás következtében a lejátszón megakad a tű, folyamatosan ugyanazt a dallamot ismételi, innen jut eszébe az ezredesnek, hogy ott az elfelejtett vészterv, amely a tartalék hadsereg mozgósításáról szól, arra az esetre, ha az SS vagy a Gestapo megpróbálná átvenni a hatalmat. Ezt kellene módosítani úgy, hogy ne Hitler, hanem az ő céljaikat szolgálja. Ez meg is történik a már említett Berghofi találkozón, ahol Stauffenberg előhozakodik a módosított tervvel, és Hitler azt teketóriázás nélkül aláírja.

Ami a mellékszálakat illeti, a film elején beiktatják egyfelől a Tresckow tábornokét, aki éppen egy korábbi merényletét követi el Hitler ellen, sikertelenül. Másfelől a Remer őrnagyét, ami itt jóval hamarabb elindul, mint a német változatban, és mint azt a valós események megkívánnák, harmadrészt pedig a távközlési központban történtek mellékszálát.

A Tresckow-féle mellékszál révén érkezik válasz Stauffenbergnek a film első perceiben csak önmagához és az égiekhez intézett panaszára, miszerint egyetlen bátor tábornokot sem talál, akivel társulhatna. Nos, itt van Tresckow. Két jelenettel később személyesen is találkoznak.

A másik két mellékcselekményszálnak viszont éppen a film csúcspontjára nézve van kulcsszerepe. Ezek nélkül szétesne a harmadik felvonás – mint ahogy Bayernél ez meg is történik.

Remer őrnagy mellékszála egy mozgósítási paranccsal kezdődik, melyre a őrnagynak készültségi állapotba kell hoznia a dandárját, mely Berlin biztonságáért felel. A feladatnak cseppet sem örül, kiváltképp amikor kiderül, hogy hamis riadóról van szó. Legközelebb akkor kell megint készültségbe helyeznie, amikor Mertz ezredes, a habozó Olbricht távollétét kihasználva elkezdi a mozgósítást. Itt egy újabb latens konfliktus rajzolódik ki a katonai csúcsvezetés és a végrehajtó középvezetők között, akiknek sok fogalma nincs, de rossz véleménye annál inkább van arról, ami a hadügy-minisztériumban történik. Meg is jegyzi egyszer Remer, hogy: „a görögöknél már a fejét vették volna ezért”

– mármint a parancs írójának. Hosszas várakozás után, amikor már órák óta vigyázzban áll az egész dandár és Remernek pattanásig feszültek az idegei, megérkezik a félrevezetést célzó parancs, miszerint Hitler halott, az SS egy radikális csoportja államcsínyt kísérelt meg, ezért életbe lépett a Valkűr terv és a kormányzati negyedet körbe kell zárni.

A távközlési központ mellékszál ugyanilyen jelentős a film csúcspontja szempontjából. Itt tucatnyi távírdász hölgy gépeli és küldi tovább a parancsokat a katonai egységeknek a hadügyi vezetéstől. Ha valamelyiküknek kételye, kérdése támad, csak felemeli a kezét és egy távközlési tiszt egyből a segítségére siet. Ez a központ továbbítja a napi parancsokat és ennek a feladata továbbítani a „Hitler halott..." kezdetű táviratot is, amely mozgósítja a tartalék hadsereget. Természetesen ekkor minden kéz a magasba emelkedik. A központ parancsnoka kicsit tétováz, majd annyit mond: „Megkapták a parancsot. Továbbítsák." Akkor is továbbítja a parancsot, amikor az egyik Stauffenbergtől jön és Göbbels letartóztatására ad utasítást, a másik pedig a Farkasveremből érkezik és Stauffenberg letartóztatására ad parancsot. „Nekünk nem értelmezni kell a parancsokat, hanem továbbküldeni" – mondja. Néhány órával később viszont a helyzet megváltozik: helyettese győzködésére a parancsnok belátja, hogy államcsíny folyik és tovább nem lehet semlegesnek maradni. És eldönti, hogy ezután csak egyik oldal parancsait küldi tovább: a Hitlerét.

Nem sokban különbözik Remer esete sem. Ekkor már biztos abban, hogy államcsíny van folyamatban, abban viszont nem, „hogy melyik oldalon állunk". Miután Göbbels baráti beszélgetésre hívja a palotájába, ott pedig telefonon kapcsolja neki Hitlert, és meggyőződhet arról, hogy Hitler él, már biztos abban, hogy melyik oldalon áll. Való igaz, hogy Jo Bayernél is van későn indított és rövid Remer-mellékszál, ahol egy nem túl okos őrnagyot látunk, amint eksztázisba esik a Führer hangjától, és megörül az ölébe pottyant hatalomnak. Bayernél ez az egyetlen mellékszál és ez sem igazán segíti a főcselekményszálat.

A két mellékcselekményszál idejében elindított, jól felépített és a nagyobb feszültség végett a főcselekményszállal párhuzamosan váltakozva jelentkezik. Ez a szerkezet a feszültség fenntartása mellett azt is jól érzékelteti, hogy Stauffenbergék puccsának eszméje, célja nem jutott el a közvetlenül a csúcsvezetés alatt elhelyezkedő középvezetőkhöz, végrehajtókhoz. Ott katonák voltak, akik Stauffenberg próféciájának megfelelően nem érzékenyültek el attól, hogy milyen tiszteletre méltó emberek szervezték az államcsínyt. Egy praktikus kérdésük volt csupán: én kivel tartsak? És a biztonságosabbnak tűnő megoldást választották.

A hollywoodi változatban a harmadik felvonás csúcspontja tehát úgy következik be, hogy a két mellékcselekményszálban előrevetített kudarc után közvetlenül jelenik meg a főcselekményben a csúcspont, Stauffenbergék elnémuló telefonvonalai révén. A párhuzamos, mégis szervesen egymásra épülő eseménysor értelemmel ruházza fel a történteket és így nem deus ex machina-ként, hanem ok-okozati összefüggésként éljük meg a puccs kudarcát. Az első órák euforikus sikerei után a pillanat erejéig megingott hatalmi gépezet is magához tér és teszi a dolgát. A katona pedig engedelmeskedik.

4.9. Összegzés, avagy történelmi hitelesség versus érthetőség?

Noha a Bayer-féle változat sok olyan erős elemet tartalmaz, amit a hollywoodi nem, és egy sokkal gazdagabb, komplexebb főszereplő lehetőségét rejti magában, a két film közül mégis az utóbbi tud egy szolid, koherens, összetartó szerkezetet, és konfliktusrendszert felmutatni. A „miért?" kérdésre több válasz lehetséges. Az egyik, hogy a német változat alkotója a Németországban elég jól ismert tények tiszteletét tartotta a legfontosabbnak, és e történelmi tények „kezére adta" a dramaturgiát. A hollywoodi változat írói pedig kihámozták a szerteágazó, komplex tényhalmazból azt, amiről úgy vélték, hogy kerek

történetet alkothat, a többit pedig ehhez igazították, vagy egyszerűen mellőzték. Ami pedig hiányzott a történetből, azt egyszerűen kitalálták.

A másik lehetsége válasz – és ez talán messzebb mutat –, hogy az európai forgatókönyv így elfogadható volt, és elfogadásra is került. Megfelelt a rendezőnek, illetve a producernek (mindkét személy azonos a forgatókönyvíróval), valamint a finanszírozónak is, amely jelen esetben Németország legnagyobb köztelevíziója. A túlburjánzó mellékszereplői gárda, valamint a főszereplő karakterének felszínes kidolgozása, továbbá bizonyos egyszerűsítéseknek és hangsúlyok elhelyezésének elmulasztása a legtöbb európai filmiskola szerint nem számít hibának, csupán egy alkotói választásnak. Hollywoodban viszont a skriptdoktor, a producer vagy végső soron a stúdióvezető hibaként kezelte volna, és visszaadta volna a forgatókönyvet újraírás céljából.

A fentiekből is kiderül, hogy az európai változat írója és rendezője ugyanaz a személy. A hollywoodiénak két, a rendező személyétől különböző forgatókönyvírója van, amely jól működő alkotópár esetén növelheti a reflexív és pragmatikus hozzáállást ehhez a gazdag és nagyon komplex tényanyaghoz.

Másfelől az sem kizárt, hogy a távolság, jelen esetben földrajzi és érzelmi távolság adott sokkal nagyobb szabadságot a hollywoodi alkotóknak, mintsem a német környezetben, a történet valós szereplői és azok leszármazottai között élő német forgatókönyvíró-rendezőnek[23].

[23] Gróf Nina Stauffenberg, az összeesküvő ezredes felesége 2006. április 2-án, két évvel a német film bemutatója után, 92 évesen halt meg.

ÖTÖDIK FEJEZET. REMEK REMAKE? EURÓPAI FILM – HOLLYWOODI REMAKE

Európai film
Niels Arden Oplev: ***A tetovált lány*** (*Man som hatar kvinnor*, 2009, Svédország)
Forgatókönyv: Steig Larsson regénye alapján Nikolaj Arcel és Rasmus Heisterberg.

Hollywoodi film
David Fincher: ***A tetovált lány*** (*The Girl with the Dragon Tattoo*, 2011, Egyesült Államok)
Forgatókönyv: Steig Larsson regénye alapján Steven Zaillian.

Az utolsó összehasonlított filmpár esetében még a Stauffenberg-merénylet által nyújtott közös történetnél is nagyobb azonosságot keresünk. Ebben a fejezetben egy kortárs európai regény alapján készült európai filmet hasonlítuk össze annak hollywoodi remake-jével. *A tetovált lány* Stieg Larsson korán elhunyt svéd újságíró krimi-trilógiájának első darabja, amelyből 2009-ben készült egy svéd filmadaptáció, majd két évvel később azonos címmel a hollywoodi verzió.

5.1. Kortárs skandináv filmek hollywoodi remake-jei

Az elmúlt két évtizedben szép számmal készültek hollywoodi remake-ek skandináv filmek alapján. Noha a francia alkotások nyomán készült filmek számával egyetlen más európai ország sem tud vetekedni, a

skandináv országok előtérbe kerülése, különösen 2000 után, szembeötlő. Az 1997-es norvég krimiből, az *Álmatlanság*ból[1] készül az első hollywoodi remake 2002-ben, azonos címmel, Chistopher Nolan rendezésében[2]. A sort a dán *Apáért mindent* (2002)[3] családi kaland-krimi követi, melyet két évvel később *Kapd el a kölyköt!*[4] címmel Bart Freundlich forgatott újra Hollywood számára. Ugyanebben az évben készült a svéd tini-kimi-fantasy, a *Den Osynlinge*[5], melynek hollywoodi változata öt évvel később, 2007-ben jelent meg, David S. Goyer rendezésében, *Láthatatlan*[6] címmel. A 2004-es Susanne Bier által rendezett dán *Testvéred feleségét*[7] című családi drámából 2009-ben készült hollywoodi változat, *Testvérek*[8] címmel. Thomas Alfredson nemzetközi díjesővel jutalmazott svéd romantikus horrorfilmje, az *Engedj be!* (2008)[9] két évvel később került bemutatásra hollywoodi változatban, Matt Reeves rendezésében *Let Me In*[10] címmel.

A sort nem a svéd–hollywoodi *Tetovált lány* páros zárja, hiszen ha a magyar gyakorlatnak megfelelően Izlandot is a skandináv országok közé

[1] *Álmatlanság* (*Insomnia*, 1997). Rendező: Erik Skjoldbjaerg. Forgatókönyv: Nikolaj Frobenius és Erik Skjoldbjaerg.

[2] *Álmatlanság* (*Insomnia*, 2002). Rendező: Cristopher Nolan. Forgatókönyv: Hillary Seitz, Nikolaj Frobenius és Erik Skjoldbjaerg forgatókönyve alapján.

[3] *Apáért mindent* (*Klatretosen*, 2002). Rendezte: Hans Fabian Wullenweber. Forgatókönyv: Nikolaj Arcel.

[4] *Kapd el a kölyköt* (*Catch That Kid*, 2004) Rendezte: Bart Freundlich. Forgatókönyv: Nikolaj Arcel, Erlend Loe és Hans Fabian Wullenweber filmje alapján Michael Brandt és Derek Haas.

[5] *Den osynlige* (2002). Rendezte: Joel Bergvall és Simon Sandquist. Forgatókönyv: Mats Wahl regénye alapján Mick Davis.

[6] *Láthatatlan* (*The Invisible*, 2007). Rendezte: David S. Goyer. Forgatókönyv: Mats Wahl regénye alapján Mick Davis és Christine Roum.

[7] *Testvéred feleségét...* (*Brødre*, 2004). Rendezte: Susanne Bier. Forgatókönyv: Susanne Bier és Anders Thomas Jensen.

[8] *Testvérek* (*Brothers*, 2009). Rendezte: Jim Sheridan. Forgatókönyv: Susanne Bier és Anders Thomas Jensen eredeti svéd forgatókönyve alapján írta David Benioff.

[9] *Engedj be!* (*Låt den rätte komma in*, 2008). Rendezte: Tomas Alfredson. Forgatókönyv: John Ajvide Lindqvist saját regénye alapján.

[10] *Let Me In* (2010). Rendezte: Matt Reeves. Forgatókönyv: John Ajvide Lindqvist regénye és eredeti forgatókönyve alapján Matt Reeves.

számítjuk[11], akkor említést kell tennünk a 2008-as *Reykjavík Rotterdam*-ról[12], Óskar Jónasson filmjéről, melynek 2012-ben jelent meg a hollywoodi remake-je, a szintén izlandi, és az izlandi változatban főszerepet is alakító Baltasar Kormákur rendezésében, *Csempészek*[13] címmel.

5.2. A két film története röviden (*A tetovált lány*, 2009; 2011)

A két film alapjául szolgáló regény történetét a következőkben úgy adjuk közre, hogy a mindkét film által megőrzött közös elemekre koncentrálunk. A különbségeket a következő alfejezetekben tárgyaljuk.

Mikael Blomkvist oknyomozó újságíró, a *Millenium* riportere és társtulajdonosa épp egy becsületsértési pert veszít el a Wennerström cég vezetője ellen, amikor bizarr felkérést kap a Vanger klán fejétől. Henrik Vanger arra kéri, hogy derítsen fényt negyven éve elhunyt unokahúga gyilkosának kilétére, akit a rendőrség azóta sem talált meg, de Henriknek meggyőződése, hogy a tettest a Vanger családban kell keresni. Blomkvist kiköltözik a Vanger család saját szigetére, ahol a többi családtag is lakik, és nyomozásba kezd. A nyomozás során segítségre lesz szüksége, és erre felkéri a fiatal Lisbeth Salandert. A nagyon fura, de rendkívül tehetséges hacker lány segítségével rájön arra, hogy a családnak egy sor zsidó származású, illetve bevándorló nő meggyilkolásához is köze volt az 1950-es évektől kezdve, ami nem teljesen meglepő, ha figyelembe vesszük a Vanger család egyes tagjainak náci kötődéseit. Mire rájön, hogy Henrik unokaöccse, Gottfried, majd halála után annak fia, Martin volt az elkövető, Mikael már Martin csapdájába kerül, aki kis híján megöli az újságírót. Lisbeth menti meg Mikaelt, majd üldözőbe veszi a menekülő Martint, aki felborul a kocsijával és szörnyethal. Végül Mikaelnek sikerül kideríteni, hogy Harriet nem halt meg negyven évvel ezelőtt, hanem

[11] http://hu.wikipedia.org/wiki/Skandin%C3%A1via

[12] *Rejkjavík Rotterdam* (2008). Rendezte: Óskar Jónason. Forgatókönyv: Óskar Jónasson és Arnaldur Indriðason.

[13] *Csempészek* (*Contraband*, 2012). Rendezte: Baltasar Kormákur. Forgatókönyv: Arnaldur Indriðason és Óskar Jónason eredeti forgatókönyve alapján Aaron Guzikowski.

unokatestvére, Anita segítségével Ausztáliába menekült és nevet változtatott. Tettének indítéka az volt, hogy apja, Gottfried rendszeresen megerőszakolta, és amikor egyszer részegen Harrietre támadt, Harriet a tóba lökte és megfojtotta. Viszont helyét azonnal átvette Gottfried fia, Martin, aki látta az esetet, és ezért Gottfried halálával zsarolhatta a továbbiakban húgát. Martin halála után Bloomkvistnek sikerül meggyőznie Harrietet, hogy hazajöjjön és átvegye a Vanger konszern vezetését a beteg Henriktől.

5.3. A filmadaptáció problémájáról

Hogy egy regényt képtelenség egy az egyben filmvászonra adaptálni, azt ha korábban nem is, de 1924-ben egészen biztosan megtanulta a filmszakma Erich Von Stroheim esete kapcsán. A bécsi születésű színész-rendező gyakorlatilag mondatról mondatra forgatta le Frank Norris háromszáz oldalas *McTeague* című regényét, ebből lett a *Gyilkos arany* című klasszikus filmprodukció eredeti, kilenc órás változata. A Metro-Goldwyn-Mayer stúdió vezetői viszont hamar ráeszméltek, hogy nincs mozi, amely ilyen hosszú filmet levetítene, mivel néző sem nagyon akad, aki képes volna ilyen hosszú filmet végignézni.[14] A film végső, stúdió által jóváhagyott változata így két és fél órás lett.

A forgatókönyvírónak tehát rövidítenie kell a történetet, és erre számos megoldás kínálkozik. John M. Desmond és Peter Hawkes filmadaptációkról szóló művében tizennégy metódust sorol fel, amellyel forgatókönyvírók élhetnek és számtalanszor életek is a filmadaptálás egy évszázados története során. Ezek között olyanok szerepelnek, mint jelenetek kihagyása, rövidítése vagy összevonása, mellékszereplők és mellékcselekményszálak elhagyása, dialógus helyettesítése képi információval, szekvenciák átrendezése stb.

[14] DESMOND, John M. – HAWKES, Peter: *Adaptation. Studying Film & Literature*. McGraw-Hill, New York, 2006, 86.

A mi tanulmányunk szempontjából az a kérdés, hogy a svéd forgatókönyvíró páros, Nikolja Arcel és Rasmus Heisterberg, valamint a hollywoodi változat írója, Steven Zaillian hogyan és milyen eszközöket használ, és mennyiben folyamodik a különböző megoldásokhoz azért, hogy filmre írja saját közönsége számára Stieg Larsson thrillerét?

5.4. Expozíció és bonyoldalom

Mindkét film nagyjából pontosan követi a regény első fejezeteit: Mikael bírósági ítélethirdetését, Lisbeth Salander beszámolóját Vangerék kérésére Mikael magánéletéről és végül azt, amelyben Henrik Vanger felkéri, és meg is győzi Mikaelt arról, hogy kezdjen nyomozni Harriet halálának ügyében. De mindkét film kihagyja azt a mellékszálat, mely végül Mikael elítéléséhez vezet, hiszen egy soha vissza nem térő mellékszereplőről van szó, egy olyan volt osztálytársról, aki ráadásul nem is közvetett módon játszik majd szerepet a kirobbanó rágalmazási botrányban. Az ebből a mellékszálból származó fontos információt, mármint azt, hogy a kiváló újságíró hírében álló Bloomkvist miért is maradt bizonyíték nélkül, amikor a bírósági tárgyalásra került sor, a könyv az újságíró visszaemlékezéseként meséli el. A svéd változat ezzel szemben egy vacsorai beszélgetés keretében adagolja ezeket az információkat, amikor is Bloomkvist maga meséli el ezeket a tettesnek (akikről még ebben a pillanatban sem az főhős, sem a néző nem tudja, hogy sorozatgyilkos) és feleségének, hogyan csalták lépre hamis bizonyítékokkal. A hollywoodi változat szétszórja azeket az információkat: egyfelől Lisbeth, a hacker lány mond el Vanger ügyvédjének annyit, hogy Blommkvistet szerinte felültették, másfelől maga Henrik Vanger mondja el Bloomkvisttel történő első beszélgetésük végén, amikor feljánlja a Wennerström elleni bizonyítékokat, hogy „ez az, amit nem bizonyíthattál, mert nem volt a kezedben elég bizonyíték”. Érdekes azért megjegyeni, hogy míg a svéd változat gyorsan „tisztára

mossa" Mikael Bloomkvistot azáltal, hogy elmesélteti vele a történetet, a hollywoodi hagyja, hogy egy nagy baklövés gyanúja ott lebegjen a feje fölött a film végéig, és csak akkor oszlatja el ezt teljesen.

A bonyodalom esetében sem egyformán jár el a két forgatókönyv-változat szerzője. Természetesen mindkettőben az a bonyodalom, hogy Mikael elvállalja Henrik Vanger ajánlatát a Harriet Vanger gyilkosának felderítésére. A regényben Mikaelnek hármas motivációja van arra, hogy elvállalja ezt a bizarr felkérést. Egyfelől az anyagiak, ami mindkét változatban megjelenik, ezentúl az a felismerés, hogy ő ismerte Harrietet, sőt gyerekkorában egy egész nyarat az eltűnt lánnyal töltött a Vangerék birtokán, mivel apja akkoriban Vangernek dolgozott. Harmadrészt pedig Henrik azon kijelentése, hogy éppen eleget tud Wennerströmről ahhoz, hogy olyan bizonyítékokat adhasson Mikael kezébe, amellyel egész biztosan le tudja lelepzni ellenfele illegális üzleteit. Érdekes, hogy mindkét változat forgatókönyvírói úgy gondolták, hogy a hármas motiváció túl sok. A svéd változat ejti a Wennerström elleni bizonyítékok kecsegtető ajánlatát, a hollywoodi pedig Mikael Bloomkvistet Harriet Vangerhez kötő személyes emlék motivációját. Ez a két apróság önmagában kevés ahhoz, hogy bármit is bizonyítani lehessen velük, de ha tovább nézzük az adaptáció során meghozott döntések sorát, két teljesen különböző stratégia rajzolódik ki belőlük.

5.5. Különbségek és stratégiák

A két változat közötti különbségeket hosszan lehetne sorolni. Álljon itt most három, amely meggyőződésem szerint rávilágít a két különböző forgatókönyvírói stratégiára.

Az első: a regényben vallásos lánya nyitja fel Mikael szemét egy röpke látogatás alkalmával, hogy a falára kiragasztott, Harriet jegyzetfüzetében talált „telefonszámok" valójában bibliai igeversek helyei. Mikael ezzel a tudással keresi fel Lisbeth-et és kér segítséget a

rejtély megoldásához, tudva már azt, hogy a bibliai idézetek mindegyike egy-egy mózesi törvényre vonatkozik, a mellette szereplő név pedig az egyik áldozaté lehet, akit a gyilkos az ószövetségi részben leírt módon ölt meg. A hollywoodi változat ezt a fordulatot elég híven követi. A svéd változatban viszont Lisbeth-nek korlátlan hozzáférése van Bloomkvist gépéhez, akit Vangerék kérésére kellett átvilágítania, mintegy biztonsági intézkedésként, mielőtt Henrik felkérné az együttműködésre. Lisbeth az átvilágítás után is figyelemmel kíséri Bloomkvist levelezését, látja, hogy milyen ügyben nyomoz és ír neki egy levelet, ismeretlenül, álnéven, amelyben röpke nyomozás után összefüggésbe hozza a Harriet jegyzeteit a bibliai idézetekkel. Ebben a változatban, a forgatókönyvben nem is szerepel Mikael lánya.

A második: a regényben Bloomkvist letölti a két hónapos börtönbüntetését még a nyomozás alatt, nagyjából a regény felénél. A svéd változatban mindez a film végén történik. Lisbeth a cellába hozza be az újságírónak a Wennerströmről talált terhelő anyagokat, aki ugyancsak a börtönben írja meg leleplező riportját. A cikk éppen Bloomkvist szabadulásának napján jelenik meg a *Millenium* folyóirat hasábjain. Viszont a hollywoodi változatban Bloomkvistnek nem kell börtönbe mennie, mert részben a Henriktől kapott, részben a Lisbeth által felkutatott bizonyítékokkal képes tisztázni magát és leleplezi az üzletembert.

És végül a harmadik: a regényben Harriet unokahúga, Anita Vanger életben van, és Londonban lakik, Bloomkvist ott keresi fel Martin halála után, és őt lehallgatva jutnak el Ausztráliába, ahol Anita Cohran név alatt rejtőzik az igazi Harriet. A svéd változatban Anita évtizedekkel korábban meghalt rákban, így Lisbeth hackeri és nyomozói képességeinek köszönhetően derül ki az Anita Cohran név alatt rejtőző Harriet holléte. A hollywodi változat visszatér a regényhez abban a tekintetben, hogy „feléleszti" Anitát Londonban, de egy váratlan csavarral Bloomkvist kideríti, hogy igaziból Harriet az, aki Anita név

alatt Londonban él, le is leplezi őt, és ráveszi arra, hogy hazatérjen Svédországba.

A fenti példákból is jól látható, hogy nehéz megállapítani azt, hogy a svéd vagy a hollywoodi változat áll közelebb a regényhez. De nem is erre vállalkoztunk. Mindkettő számos kisebb-nagyobb változtatást eszközöl, de a változtatás stílusa, mértéke és leginkább célja különbözik. A stratégia, amely kirajzolódik a svéd forgatókönyv íróinak döntései alapján, a következő lehet:

A svéd változat elsődleges problémájának a klasszikus adaptációs feladatot tekintette, vagyis azt, amiről az 5.3. alfejezetben beszéltünk. A sűrítés végett és azért, hogy a csodabogár Lisbeth Salander valóban eredeti karakterét még jobban kiemelje, számos szálat és megoldást a lány kezébe adott. Így tudta legegyszerűbben megoldani a Wennerström-bizonyítékok kérdését, a „telefonszámok" és a bibliai idézetek kapcsolatát, de szintén Lisbeth révén derített fényt Anita halálára, illetve arra, hogy mégsem a fő gyanúsítottjuk, Harald (Henrik egyetlen életben lévő náci bátyja) a gyilkos. Lisbeth egyfelől amolyan gyűjtő szereplő, aki a kihagyásra ítélt mellékszálak által felvetett problémákat oldja meg egy személyben. Ugyanakkor ennél jóval több is: úgy vélem, hogy a svéd adaptációnak gyakorlatilag Lisbeth Salander a főszereplője.

A hollywoodi változat írójának elsősorban egy műfaji kérdést kellett tisztáznia. Meg kellett állapítania, hogy alapvetően egy bűnügyi filmről van szó, annak is az újságírói alműfajáról[15]. Ennek az a jellegzetessége, hogy az olvasó vagy néző az oknyomozó újságíróval együtt halad a bűntény felgöngyölítésében. Az alműfaj ismérvei szerint az újságírónak proaktívnak, elég energikusnak, okosnak és kitartónak kell lennie ahhoz, hogy képes legyen felderíteni a gonoszt és ha kell,

[15] Az angol terminológia szerint a krimi műfaj „newspaper crime" vagyis újságírói krimi alműfaja, amelyben a riporter az oknyomozó, az nézőpontjából ismerjük meg a bűnügyet, amit ő is fog felgöngyölíteni. Bővebben: McKEE, Robert: i. m. 65.

szembeszállni vele. Éppen ezért Zaillian – aki egyébként azt nyilatkozta, hogy a rendezővel, David Fincherrel ellentétben nem is nézte meg a svéd változatot[16] – e műfaji sajátosságokat próbálta felerősíteni a filmben. Ezekbe nem fér bele az, hogy a bűntény kulcsát ne a főhős találja meg, vagy hogy börtönbe kerüljön a nyomozás alatt egy, a nyomozásától teljesen független korábbi szakmai melléfogásért. Viszont nagyon is belefér egy olyan eltérés az eredeti regénytől, hogy a film utolsó szekvenciájában hirtelen ráébredjen arra, hogy a keresett nő ott van előtte, már találkozott is vele. De mindenképp fontos, hogy ő maga ébredjen rá. (A regényben megjelenő Mikael Bloomkvist sokkal inkább reaktív, sok tekintetben elveszett szereplő. Mivel a film második fejezetének csúcspontját – amelyben Lisbeth megszabadítja Mikaelt az őt levetkőztető és folytogató Martintól – nem akarta gyökeresen megváltoztatni Zaillian, inkább egy utolsó, váratlan és szenzációs fordulattal „állítja helyre" a főhős becsületét.) Ugyanebbe a gondolatmenetbe illeszkedik az is, hogy a főhős nem gyerekkori emlékek hatására, hanem elsősorban szakmai kihívásból, másodsorban pedig bosszúvágyból vállalja el Henrik Vanger felkérését. Ezért marad a hollywoodi változatban a második motiváció a pénz mellett a Wennerströmöt tönkretevő bizonyítékok ígérete.

5.6. Műfaj és főhős

A műfaj problémája elvezet bennünket a főhős és a karakter kérdéséhez. Jól érzékelhető, hogy a svéd változat egy kissé ügyetlen, elesett, éppen ezért szerethető Mikaelt talál ki. Mikael nem veszi észre a kínos

[16] Steven Zaillian: Screenwriting is a lonely business. David Jenkins meets the ace Hollywood scribe behind „The Girl with the Dragon Tattoo". (Steven Zaillian: A forgatókönyvírás magányos munka. David Jenkins beszélget a hollywoodi író zsenivel A tetovált lány hátteréről. Ford: Z. B.) *TimeOut*, London, 2096. szám. http://www.timeout.com/london/feature/2096/steven-zaillian-screenwriting-is-a-lonely-business (2012. május 7.)

hangulatot maga körül a *Millenium* szerkesztőségében; egy kollégájának kell szóba hoznia azt, hogy talán a becsületsértési botrány után el kellene tűnnie egy időre. Ezzel szemben a hollywodi változatban egyből a lemondólevelét fogalmazza, akkor is, ha Erika Berger – szeretője és üzlettársa a lapnál – épp az ellenkezőjére akarja rávenni. Ha az előző fejezetben felsorolt, az írók által Lisbeth kezébe adott felfedezéseket is figyelembe vesszük, akkor egyértelmű, hogy a svéd változat szerint Mikael a Lisbeth Salander segítsége nélkül még a rejtély megoldásának közelébe sem került volna. Lisbeth a film során soha nem téved, megérzései mindig pontosnak bizonyulnak. A svéd változatban a nő vezeti a filmet, igaziból ez az ő története. Ebben a változatban nemcsak új, szadista gyámjával ismerkedünk meg – mely mellékszál egészen hasonló módon épül fel mindkét filmben –, hanem Lisbeth előző gyámjával is. Sőt, Lisbeth édesanyját is többször meglátogatja a kórházban. Ez a változat vállalja azt, hogy flash-backek formájában megmutassa Lisbeth előéletét, azt ami miatt felnőttként is gyámságra szorul: gyerekként benzinnel lelocsolta és felgyújtotta apját, akiről az édesanyja egy elejtett mondatából sejteni véljük, hogy szexuálisan zaklathatta a lányát. A fura zseninek tehát ez a sötét titka, ami miatt folyamatosan kerüli a rendőrökkel való találkozást.

A hollywoodi változat viszont – miközben a műfaji elvárásoknak megfelelően felerősíti Mikael Bloomkvist figuráját – kicsit megszelídíti a Lisbeth Salanderét. Ugyan ebben a változatba is egy különc, bizarr megjelenésű, antiszociális hacker figurájával állunk szemben, de közelről sem egy olyan erős karakterrel, mint a svéd változatban. Ebben a változatban már nem tudunk meg semmit Lisbeth gyerekkoráról – hiszen itt Mikael a főszereplő – és a Martin halála kapcsán is egy sokkal semlegesebb álláspontra helyezkedik az író. A regény egyébként itt mindkét adaptációnál semlegesebb, hiszen a következő történik: Lisbeth leüti Martint, kiszabadítja Mikaelt Martin kínzókamrájából majd üldözőbe veszi a gyilkost, aki szándékosan nekihajt egy szembejövő

kamionnak és azonnal szörnyet hal. A svéd változatban Martin éppen a szembejövő kamiont akarja elkerülni, de elrántja a kormányt és beborul az árokba. Lis utána megy, de Martin könyörgése ellenére sem hajlandó kiszabadítani, végignézi, ahogy a lángok közt leli halálát. (Ekkor látjuk flash-backként azt a jelenetet, amelyben felgyújtotta az apját.) A hollywoodi változatban, amikor Martin után rohan, előbb még megkérdezi a kötélről éppen levágott, levegő után kapkodó Mikaeltől, hogy megölheti-e Martint, amire Mikael igennel válaszol. De az üldözés során az kicsúszik az útról, nekimegy egy fának és a kocsi felrobban, mielőtt Lisbeth még odaérhetne.

5.7. Nyitott versus zárt befejezés

A főhős kérdése szorosan kötődik a két filmváltozat befejezéséhez is. Mindkét adaptáció elmeséli Lisbeth fantasztikus húzását, mely révén szert tesz az öngyilkos (svéd változat) vagy maffiózó ügyfelei által kivégzett (hollywoodi változat) Wennerström vagyonára. A svéd változatban a feltört kódokkal, hamis útlevéllel és elváltoztatott kinézettel rendelkező Lisbeth kiüríti Weenerström egyik számláját, majd kiszáll egy limuzinból egy messzi országban és egy pálmafás tengerparton távolodik a kamerától. Semmit nem tudunk meg sem a kettejük sorsáról, sem arról, hogy Lisbeth mit kezd a hatalmas vagyonnal. A hollywoodi változat Lisbeth-je előbb pénz kér és kap Mikaeltől, és noha őt nem avatja be tervébe, Mikael rájön, hogy a néhány nap múlva visszatérő, és a kölcsönt visszafizető Lisbeth lehet az, akit most a fél világ Wennerström leürített számlái miatt keres. Ennek a változatnak a zárójelenetben Lisbeth a karácsonyi ajándékát szeretné átadni Mikaelnek, aki viszont Erikával csókolózva lép ki a szerkesztőség ajtaján. Így zárja le a forgatókönyvíró egyszerre mindkét szálat.

5.8. Összegzés

Láthatjuk, hogy a svéd változat egy enigmatikus, komplex, de nagyon erős Lisbeth-et mutat be, aki dominálja a filmet, és aki mellett Mikael sokszor mellékszereplőnek tűnik. Ez lehet a magyarázat arra is, hogy a svéd adaptáció sokkal hamarabb összehozza Mikaelt és Lisbethet, mint a hollywoodi. Lisbeth segítsége nélkül Mikael képtelen volna tovább haladni a rejtély megoldása felé. A műfaji sémáknak sokkal inkább megfelelő hollywoodi változatban Mikael később találkozik Lisbeth-tel, a nyomozás már sokkal előrehaladottabb fázisában és kettejük viszonyában is sokkal dominánsabban viselkedik.

A műfaji elvárásoknak kétségen kívül jobban megfelelő hollywoodi változat viszont épp a hollywoodi kritikusok között nem aratott osztatlan sikert. Bár Zaillian és Fincher profi munkáját az Európában általános remake-ellenes hangulat dacára is elismerte a londoni *Sight and Sound* folyóirat[17], Roger Ebert neves amerikai kritikus épp Mikael bizonytalanságát és veszélyeztettségét hiányolta a hollywoodi változatból, amellyet még jobban felerősített a szereposztás is, hiszen a Fincher-Zailian változatban Mikael Bloomkvistot a James Bond-filmekből ismert akcióhős, Daniel Craig alakítja. Ugyancsak Ebert mondja, hogy Zaillian a forgatókönyvében minden jelenetet megterhel a főszereplő és a mellékszereplők konfliktusaival, unatkozni nincs idő, viszont az alkotópáros munkájában fellelhető magabiztosság és önbizalom nem minden esetben válik a film előnyére.[18]

[17] Anton Bitel: The Girl with the Dragon Tattoo. *Sight and Sound*. http://www.bfi.org.uk/sightandsound/reviews/releases/girl-with-the-dragon-tattoo.php (2012. május 7.)

[18] Rogert Ebert: The Girl with the Dragon Tattoo. *Chicago Sun-Times*, 2011. december 19. http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20111219/REVIEWS/111219982 (2012. május 7.)

HATODIK FEJEZET.
TÍZ FILM – ÖT TAPASZTALAT

Ötször két film forgatókönyvét vizsgáltuk meg tehát, melyeket közös környezet, alaphelyzet, bonyodalom, történetanyag, vagy pedig a közös irodalmi alapanyag köt össze. Milyen következtetéseket vonhatunk le ezekből az összehasonlításokból?

6.1. A nézővel kötött szerződés

A hollywoodi gondolkodásmód alapja hagyományosan a néző igényeinek minél jobb, minél teljesebb kiszolgálása. Mit jelent ez? Először is feltételezi, hogy a néző tudja, hogy mit akar látni: jól körvonalazott elvárásai vannak a film műfaja, plakátja, jelmondata (tagline), és nem utolsó sorban a benne szereplő sztárok alapján. Ezekre alapozva váltott jegyet a filmre. A szórakoztatóipari termék előállítójának pedig nincs más feladata, mint ennek az elvárásnak minél magasabb színvonalon eleget tenni. Kreativitásra, művészi látásmódra nagy szükség van, de ezt a műfaj szabta határokon belül kell minél jobban érvényesíteni. Ezzel szemben áll az európai művészetközpontú megközelítés, mely a filmes avantgard mozgalmaktól az új hullámon át a modernista életművekig éppen a néző elgondolkodtatására, elbizonytalanítására épít; őt az ismert sémák eldobására, a kritikus részvételre próbálták rávenni. Ezzel természetesen nem azt akarom mondani, hogy Amerikában nem készülne művészfilm, vagy Európában nem létezne tömegfilm. Csupán

annyit, hogy másfajta filmtörténet, másfajta filmes hagyomány talaján áll a két kontinens filmipara és filmművészete. Ez pedig a mai napig érezteti a hatását a filmkészítés minden fázisában.

Hollywood önátadást kér a nézőtől, és erős érzelmi hatásokat ígér egy olyan úton, amelyre – ha néha, feszültségkeltés végett, sötétség is borul – mégis végig égni fognak az irányfények. Az európai filmes hagyományban legalább olyan mélyen gyökerezik az alkotó teljes szabadságának és a nézők provokálásának a gondolata, mint a nézői igények kielégítése. A néző előtt álló út éppen ezért valóban ismeretlen és kiszámíthatatlan lehet.

Ez persze nem azt jelenti, hogy Hollywood ne törekedne eredetiségre, újításra. De ezt mindig úgy teszi, hogy ne rúgja fel a nézővel kötött szerződését, melynek legerősebb pontja a műfaj ígérete.

6.2. A műfaj ígérete

A 2.7. alfejezetben láttuk azt, hogy az alapvető műfaji konvenciók be nem tartása a *Királyi kalamajka* esetében hogyan okozhat csalódást a nézőnek, hogyan vezethet egy ígéretes első és második felvonás után egy gyenge befejezéshez és végső soron egy szakmailag gyenge, közönségsiker szempontjából pedig középszerű filmhez. (A filmmel párba állított *Neveletlen hercegnő*t közel kétszer annyian nézték meg csak Európában (4,5 millió) mint a *Királyi kalamajká*t (2,7 millió). Világforgalmazásban a hollywoodi filmnek 24,5 millió, a franciának 2,8 millió nézője volt).

Jó ellenpélda erre a második fejezetben bemutatott *Szia, mi újság?*, melynek idézett első jelenete pillanatok alatt megteremti az ironikus vígjáték alapjait: a *mintha válás* jelenet melyben Gabriel csak turnéra indul, előrevetíti a néző számára a film végén bekövetkező igazi válásukat. A néző, noha még nem tudatosítja, de érzékeli, hogy mi a valós

probléma. Viszont ez egyáltalán nem akadályozza meg a nézőt abban, hogy drukkoljon nekik a házasságuk megmentésében.

Az 5.6 alfejezetben láthattuk azt is, hogy ugyanabból az irodalmi alapanyagból – Stieg Larsson regényéből – a hollywoodi író úgy írt forgatókönyvet, hogy beazonosította a műfajt, amelyben dolgoznia kell, és annak konvenciói között próbálta újraalkotni a történetet. A konkrét eredményt sok európai kritikus is jól fogadta.

Ugyanakkor hemzsegnek a multiplexek a műfaji konvenciókat tisztelő, de sematikus, unalmas, a nézőt folyamatosan déjà vu érzésben tartó hollywoodi produkcióktól. Mi lehet akkor a tanulság a műfaj kérdésében egy európai alkotó számára? E könyv oldalain nincs mód arra, hogy részletesen felsorakoztassam az auteur-elmélet[1] és a műfaj-elmélet[2] pro és kontra érveit. Röviden összefoglalva az auteur-elmélet szószólói a műfaji konvenciók korlátozó, kreativitást gátló és sztereotipizáló mivoltát szokták hangsúlyozni, szemben a rendezői kreativitással. A műfaj-elmélet védői felhívják a figyelmet arra, hogy a film nem egy ember, hanem egy csapat munkája. Michael Cimino példáját szokták felhozni, akinek a *Szarvasvadász* sikere[3] után stúdiója, a United Artists teljesen szabad kezet adott, így a műfaji konvenciók betartása és a stúdió beleszólása nélkül készíthette el az anti-westernnek

---

[1] Az auteur-elmélet alapjának François Truffaut-nak 1954-ben a *Cahiers du Cinema* francia új hullámos filmkritikai folyóirat hasábjain megjelent *La qualité française* cikkét tekintik, melyre hivatkozva Andrew Sarris New-York-i kritikus először használta az „auteur theory" kifejezést. Ennek alapján a film elsődleges alkotója a rendező, a film pedig az ő alkotásának tekinthető, melynek az alapja a művész teljes szabadsága kell, hogy legyen.

[2] A műfaj-elmélet azt állítja, hogy a rendezői vízió az egyik a sok tényező közül, amely a filmet alakítja. A rendező egyébként is csupán a film egyik alkotója. A műfaji konvenciók viszont nagy hatással vannak a legtöbb ilyen tényezőre, például a szereplők jellemére, a történet alakítására, sőt a film vizuális elemeire is.

[3] *A szarvasvadász* öt Oscar-díjat, tovább húsz díjat és tizenkilenc nevezést kapott. Korának egyik legnagyobb kasszasikere volt.

is titulált *A mennyország kapuját*[4]. A film teljes kudarcnak bizonyult, és stúdiót is szinte csődbe juttatta. Ugyanaz a rendező, a két eredmény mégis ég és föld. Valóban a rendezői szabadságban rejlene a jó és sikeres film titka? – teszik fel a kérdést a műfaj-elmélet védői.

Egy érdekes középutat kínál a kreatív korlátozások elve, melynek támogatói Robert Frost[5] költőt szokták idézni. Ő azt mondta, hogy „szabad verset írni olyan, mint leeresztett hálóval teniszezni". McKee a műfaji konvenciókat kreatív korlátozásoknak nevezi, és így oldja fel a kötöttség-szabadság vitát: „A kreatív korlátozás elve egy akadályokkal teli körön belül harcol a szabadságért. A tehetség olyan mint az izom: ha nincs aminek elleállnia, elsorvad."[6] E szerint a műfaji konvencióknak – akárcsak egy vers rímszerkezetének – serkenteniük kell a forgatókönyvíró kreativitását. De ez csak akkor igaz, ha az „izom" valóban dolgozik: „Ahhoz, hogy előre lásd, amit a közönséged előre lát, tökélyre kell vinned a tudásodat a műfajról és konvencióiról."[7]

A műfaji konvenciók nagyon alapos – konkrét filmelemzéseken alapuló – ismerete mellett a hollywoodi írók a dokumentálódást és a személyes tapasztalatszerzést, hangsúlyozzák, mint a műfaji formát eredeti tartalommal megtöltő anyagot. „...az anyaggyűjtés elengedhetetlen. Az írással együtt jár az anyaggyűjtés, az anyaggyűjtés pedig információgyűjtést jelent" – írja Syd Field forgatókönyvíró[8], aki pályafutását dokumentumfilmesként, és nem mellékesen a francia Jean Renoir tanítványaként kezdte. A hollywoodi blockbusterek forgatókönyvírójaként elhíresült, magyar származású Joe Esterhas pedig

[4] *A mennyország kapuja* (*Heaven's Gate*, 1980). Írta és rendezte: Michael Cimino. Az elkészítésére fordított több mint 44 millió dollárnak a tizedét sem hozta vissza. A bemutató hétvégén mindössze két moziban játszották.

[5] Robert Frost (1874–1963) négyszeres Pulitzer-díjas költő, magyarul az *Amerika költők antológiájá*ban jelentek meg versei (Európa Könyvkiadó, 1990).

[6] McKEE, Robert: i. m. 72.

[7] Uo. 71.

[8] FIELD, Syd: i. m. 41.

több mint féltucatszor írja le könyvében, hogy: „Azt írd meg, amit ismersz.” és „Végezd el a kutatómunkát.”[9]

6.3. Az előzetes tudás problémája

Függetlenül attól, hogy a film alkotója a kelet-európai és nyugati-európai népek történelmét, Stauffenberg ezredes életét vagy a sokkal népszerűbb Diána hercegnő életrajzát „kéri számon” az olvasótól, az előzetes nézői tudás feltételezésével ingoványos talajra lép. Elemzett európai filmjeink többsége feltételezi, hogy a néző rendelkezik egyfajta történelmi vagy társadalomtörténeti tudással. Ezzel a feltételezéssel – ha szerencséje van – akár jól is járhat. A legtöbb esetben ez viszont inkább hátrány, mint előny. A nézők azon kis csoportját leszámítva, amely tényleg rendelkezik a szükséges információkkal és így összekacsinthat az alkotóval, a legtöbb nézőt a „lemaradtam valamiről” érzése fogja hatalmába keríteni. Itt a legfőbb csapda az lehet, ha az író saját ismereteiből és műveltségéből indul ki. Egy egyetemet végzett, vélhetően sokat olvasott-látott ember számára sokkal több minden köztudott és magától érthetődő, mint a nézők nagy részének. De ha a film alkotója a saját tudását tekinti mércének, akkor nem kell meglepődnie azon, ha a nézők nagyobb része elveszíti a fonalat. Ebben az esetben a film rétegfilmként fog működni egy szűk értelmiségi vagy szakmai csoport számára. Amennyiben ez az alkotó célja, akkor ez rendben is van, de akkor fölösleges nézőszámról és nézői döntésről beszélni, hiszen az ok nyilvánvaló.

A hollywoodi forgatókönyvírás szakkönyvei külön fejezeteket szentelnek azoknak a módszereknek, amelyekkel a film megértéséhez elengedhetetlenül szükséges információkat úgy lehet beépíteni a forgatókönyvbe, hogy azok ne információ-átadásnak, szájbarágásnak tűnjenek, hanem a történet szerves részét képezzék.

---

[9] ESTERHAS, Joe: *Ördögi kulcs Hollywoodhoz*. Budapest, JLX, 2006, 160.

Egri Lajos magyar származású drámaíró-oktató, *A drámaírás művészete* című könyvében már hét évtizeddel ezelőtt így ír erről a kérdésről a leendő dráma- és forgatókönyvíróknak: „...az expozíciónak folyamatosnak kell lennie, megszakítás nélkül a darab utolsó percéig kell tartania. / A darab elején Nóra *konfliktuson keresztül* exponálja magát...”[10] – hivatkozik a szerző Ibsen közismert drámájára. Ebből is látható, hogy nem újkeletű találmány az expozícióhoz szükséges információk dramatizálása, konfliktualizálása a mű során. Ötvenöt évvel később McKee ugyanezt gondolja tovább: „Magabiztos írók szépen, apránként parcellázzák ki az információt a történet egésze alatt, akár az utolsó felvonásra is hagyva belőle. A következő két elvet követik: semmit se hagyjunk benne a szövegben, amit a közönség könnyen és ésszerűen kikövetkeztethet és soha ne hagyjunk ki olyat, ami hiányában zavart keletkezhet.”[11] Jó példa erre elemzéseinkből az a mód, ahogy a *Valkűr* írója megteremti a légiópincés jelenetben a Valkűr hadművelet etimológiáját. A szerzők már meg sem említik azt, hogy olyat se hagyjunk benne, aminek a meglétele zavart kelhet, mint például a német Stauffenberg-film számtalan mellékszereplőjét és a tőlük származó információkat. Úgy látszik, a film megértéséhez szükséges minden információ dramatizálásával együtt jár a megértéshez szükségtelen információk mellőzése is.

Hollywood legtöbbször az erős érzelmekre épít, ennek pedig nem állhatják útját félig megértett összefüggések, tördekés információk. Ahhoz, hogy a néző teljesen át tudja adni magát a vásznon pergő történetnek, mindent tudnia kell, ami az adott pillanatban a film teljes értékű befogadásához szükséges. Ebben a tekintetben a hollywoodi mozi ma is pontosan úgy működik, mint a francia új hullám létrejöttekor.

---

[10] EGRI Lajos: *A drámaírás művészete*. Budapest, Vox Nova–Műegyetemi Kiadó, 2008, 277. Fordította: Köbli Norbert.

[11] McKEE, Robert: i. m. 264.

6.4. A főhős és konfliktusa

„Egy gyenge drámai karakter nem bírja el az elhúzódó konfliktus terhét. Nem bír el egy egész darabot. Így arra kényszerülünk, hogy az ilyen karaktert ne is tekintsük főszereplőnek. Nincs sport, ha nincs versengés: nincs dráma, ha nincs konfliktus” – írja Egri Lajos idézett könyvének *Akaraterő a karakterben* című fejezetében.[12]

McKee a következőképp összegzi a főhős és konfliktus viszonyát: „A főhősnek akaratereje van. / A főhősnek van egy tudatos vágya. / A főhősnek lehet egy tudatalatti vágya, mely ellentmond a tudatosnak. / A főhősnek megvan az akaratereje és képessége ahhoz, hogy tudatos vagy tudatalatti vágyát a végsőkig hajszolja – egész addig, ameddig a film műfaja és környezete ezt lehetővé teszi. / A történet egy olyan végső cselekedetbe kell torkolljon, ami után a néző már nem tud újabbat elképzelni. / A főhős empátiát kell vonzzon.”[13]

Jól látható a fentiekből, hogy a hollywoodi hagyomány leginkább nagy akaraterővel, erős vággyal, céllal rendelkező főhősben gondolkodik, aki vágyát a végsőkig hajszolja és azt végül vagy eléri, vagy nem – erről szól a film. Ez bonyolódhat azzal, hogy van egy tudat alatti vágya is, s e kettő belső feszültséget gerjeszt, melyet a néző megérez. És hogy ezt mennyire komolyan gondolja Hollywood? Elég megfigyelni az imperatívuszokat és szikár állító mondatokat, amelyekben az imént idézett szakkönyvek felsorolják ezeket az axiómának tekintett állításokat.

Az elemzett hollywoodi filmekben megtaláljuk az eltökélt akcióhős Stauffenberget (*Valkűr*), a rendíthetetlen nyomozó újságíró Bloomkvistot (*A tetovált lány*), akik életét nem bonyolítják tudat alatti vágyak. De megtaláljuk a saját gyengeségeivel küzdő kamasz Miát is, aki legyőzi a félelem démonát, és vállalja a rá váró királyi feladatokat (*Neveletlen hercegnő*), Joe-t és Kathleent, akik azt hiszik, az üzletükért harcolnak, de

[12] EGRI Lajos: i. m. 90.
[13] McKEE, Robert: i. m. 108–110.

közben megtalálják azt, amire valóban vágytak: az igaz szerelemet (*A szerelem hálójáb@n*), és nem utolsósorban James őrmestert, aki azt hiszi magáról, hogy emberi életekért harcol, de valójában a halál közelségére vágyik (*A bombák földjén*). Mindannyian elmennek a műfaj és a környezet által lehetővé tett végső határig, aminél többet már nehéz elképzelni: Mia vállalja a nyilvános szereplést ország-világ előtt, miközben korábban egy iskolai vitafórumtól is öklendezni kezdett izgalmában, Kathleen legyőzi a családi boltot tönkretevő Joe iránti ellenszenvét és szerelmes lesz bele, James őrmester hátrahagyja családját és visszatér a „bombák földjére", a halál közelségébe, Bloomkvist kockáztatja az életét a titok megfejtéséért, Stauffenberg pedig konkrétan vállalja a halált.

Ezek a főhősök tényleg erős vágyakkal, akarattal rendelkeznek és egytől egyik empatikusak. Noha nem mindig tudunk egyetérteni velük, de a film első percétől az utolsóig együttérzünk velük.

Az európai Stauffenberg esetében az amúgy sokdimenziós főhős egyszercsak elveszíti kapcsolatát a realitással, és képtelenné válik arra, hogy célja érdekében ésszerűen cselekedjen. A *Királyi kalamajka* Armelle hercegnője elveszíti az empátiánkat, amikor már a gyermekeit sem képes szeretni. A másik két vizsgált európai film esetében is érezhető, hogy nem a fent leírt főhősökkel van dolgunk. A *Szia, mi újság?* főhősei, Gabriel és Gabriela csak sodródnak az eseményekkel, nem irányítják azokat. Sorsukat, úgy tűnik, többször is kis véletlenek, apró ösztönös gesztusok döntik el. Ugyanez mondható el Čikiről és Ninóról, akik – noha többször is fegyvert ragadnak egymás ellen – képtelenek akár együtt, akár külön-külön kézbe venni sorsuk irányítását (*Senkiföldje*).

Európa több mint ötven éve ismeri a hollywoodi hőssel teljesen ellentétes antihőst, aki inkább sodródik az eseményekkel, és nem akar semmit, vagy maga sem tudja pontosan, hogy mit akar. Jean-Luc Godard Michel Poiccard-jától (*Kifulladásig*)[14] Antonioni Giulianáján át (*Vörös*

[14] *Kifulladásig* (*À bout de souffle*, 1960). Rendezte: Jean-Luc Godard. Forgatókönyv: Jean-Luc Godard és François Truffaut.

sivatag)[15] Jeles András *A kis Valentinó*jáig[16] számtalan nevet, filmcímet sorolhatnánk fel. Ez a fajta antihős nem a hollywoodi kettős motiváció (tudatos és tudattalan vágy) értelmében nem tudja, hogy mit akar, hanem egzisztenciálisan bizonytalanodott el. Ennek az európai antihőst teremtő múltnak a hatása jól érezhető az elemzett kortárs európai forgatókönyvek esetében is.

A főhőssel szorosan összefonódó konfliktus kérdésében is jól lehet látni, hogy az olyan filmeknél, mint a két Stauffenberg-feldolgozás, a hollywoodi változat kevés, de jól felépített konfliktust hoz létre, ezeket két erős mellékszálba szervezi, míg a német változat elvész a különböző szintű és rangú, de gyengén megrajzolt konfliktusok sokaságában. Az európai *Senkiföldje* konfliktualizálja nemcsak a lövészárokba szorult három szereplőt, hanem az őket figyelő-segítő külső mellékszereplőket, mindenki mindenki ellen. A hollywoodi *A bombák földjén* viszont kétpólusúvá teszi a konfliktust. Armelle hercegnő (*Királyi kalamajka*) fokozatosan mindenkinek hadat üzen maga körül a film második felvonásától kezdve, Mia hercegnő (*Neveletlen hercegnő*) fő ellensége viszont végig a saját félelme marad. Hollywood a konfliktus kérdésében legtöbbször az ésszerű egyszerűsítést választja, míg az európai filmek esetében nem látni erre nézve egy egységes stratégiát.

6.5. Az iróniáról és a happy endről

A háromféle lehetséges befejezés közül – pozitív (up-ending), negatív (down-ending) és ironikus (vagyis egyszerre pozitív és negatív) – az elemzett hollywoodi filmek közül ötből háromnak a szerzői a pozitív befejezés mellett döntöttek, egy a negatív mellett (*Valkűr*), egy pedig az ironikus mellett (*A bombák földjén* – James őrmester, alighogy megszabadul Irakból, önként tér oda vissza). Az európai filmek esetében

[15] *Vörös sivatag* (*Il deserto rosso*, 1964). Rendezte: Michelangelo Antonioni. Forgatókönyv: Michelangelo Antonioni és Tonino Guerra.

[16] *A kis Valentinó* (1979). Rendezte: Jeles András. Forgatókönyv: Jeles András és Tóth Zsuzsa.

már változnak az arányok: öt filmből egynek van negatív (*Stauffenberg*), egynek pozitív (*A tetovált lány*), háromnak pedig ironikus befejezése. A *Senkiföldjé*ben a békefenntartók és a világsajtó beavatkozása ellenére Cera a film végén is ott fekszik a bombán. A *Szia, mi újság?* hősei a film végén elválnak, de tovább chatelnek egymással az interneten, a *Királyi kalamajka* főhőse pedig úgy áll bosszút férjén, hogy abba ő hal bele.

Közismert tény, hogy Hollywood előszeretettel választja a pozitív befejezést. Az viszont elgondolkodtató, hogy európai filmek esetén – úgy tűnik – nagyobb számban találunk ironikus befejezést. Az irónia „a világ legkomplexebb és egyben legrealistább látásmódját fejezi ki. (...) Itt optimizmus/idealizmus és pesszimizmus/cinizmus összeolvad. Ahelyett, hogy az egyik végletnek adnak hangot, a történet egyszerre állítja mindkettőt" – állítja a hollywoodi forgatókönyvíró-guru[17], egyértelműen az ironikus, mint a legigényesebb lehetséges befejezés mellett foglalva állást.

Ugyancsak a befejezés kapcsán kell beszélnünk a zártság vagy a nyitottság kérdéséről. A hollywoodi filmek egy kivétellel (*A bombák földjén*) zárt történetek: Mia hercegnő lesz és Genoviába költözik (*Neveletlen hercegnő*), Joe és Kathleen összejönnek (*A szerelem hálójáb@n*), Stauffenberg meghal a hazájáért (*Valkűr*), Bloomkvist megtalálja a gyilkost és megbuktatja Wenneerströmöt (*A tetovált lány*). Ezzel szemben az európai filmek közül csak a *Stauffenberg*nek és a *Királyi kalamajká*nak van zárt befejezése, Armelle halála viszont, ha a főcselekményszálat meg is oldja, nyitva hagy olyan kérdéseket, mint a koronázásé vagy a gyerekek sorsáé. Cera a film végén is a bombán fekszik, amely bármikor felrobbanhat (*Senkiföldje*), Gabriel és Gabriela elváltak, de azért chatenek egymással, ami reményt adhat (*Szia, mi újság?*). Sőt, ott ahol a legkevésbbé várnánk, a Stieg Larsson-regény adaptációjánál is, a regénytől eltérő módon, nyitott befejezést találunk. Az európai változatában Lisbeth a főszereplő, a lány a film végén kisétál a képből, így nem tudjuk meg, hogy Mikaellel folytatott románcának lesz-e folytatása, és mit kezd a Wennerström számlájáról leszedett temérdek

[17] McKEE, Robert: i. m. 98.

sok pénzzel. A hollywoodi változatban Lisbeth visszatér, és ajándékot vesz Mikaelnek karácsonyra, amit végül a szemétbe hajít, amikor meglátja Mikaelt Erikával csókolózni. Mindkét szál lezárva.

6.6. Alkotók és források

Négy olyan tényező után, mint a műfaj, az előzetes tudás, a főhős és konfliktusai, valamint a befejezés, amelyek közvetlenül a film anyagához kötődnek, meg kell vizsgálnunk a külső körülményeket is, vagyis azokat, amelyek az alkotókhoz és az előzményekhez köthetőek.

A vizsgált európai filmek közül ötből négy esetében nem beszélhetünk irodalmi alapműről, hiszen mind eredeti forgatókönyv alapján készültek. Az egyetlen, amely irodalmi alappal rendelkezik, az *A tetovált lány*, melynél eleve egy regény két adaptációjának vizsgálatára vállalkoztunk. Ezzel szemben a hollywoodi filmek közül valamivel több mint fele, vagyis ötből három egy-egy regény alapján íródott.

Az is említésre méltó, hogy míg az európai forgatókönyveknél ötből három esetben a rendező az egyik, vagy az egyetlen forgatókönyvíró, addig a vizsgált hollywoodi forgatókönyveknél csak egy esetben fordul elő az, hogy a rendező is részt vesz a könyv írásában. (Ez Nora és Delia Ephron esete a *Szerelem hálójáb@n* című filmmel.)

Úgy vélem, hogy a fenti szűk mintában megmutatkozó arányok jelzik a két filmiparra vonatkozó közismert tendenciákat: Hollywood jobban szereti az irodalmi alapanyagot – hiszen ennek a sikere egyfajta előzetes garancia a film sikerére –, valamint a profi forgatókönyvírók bevonását. Európa, a szerzői film és az auteur-elmélet szülőhazájaként gyakran ad szabad kezet a rendezőknek saját történetük írására és megrendezésére.

E két tendencia is annak a két merőben ellentétes gondolkodásmódnak a kifejezője, melyet általánosítva már fél évszázada hollywoodi, illetve európai filmkészítésnek nevezünk. Egyfelől a hollywoodi szórakoztatóipari modellnek a nézői igények kiszolgálására, a

kockázatok csökkentésére, és végső soron a befektetés megtérülésére tett erőfeszítései, másfelől az elsősorban állami patronátussal működő európai filmművészeti modellnek a művészi önkifejezést támogató gondolkodásmódja.

A probléma a második modellel az, hogy nagyon sok múlik egy olyan ember döntésén, aki eleve nem lehet objektív, hiszen saját művéről, „gyermekéről" kell véleményt alkotnia. Természetesen az európai rendszer is tartalmaz legalább egy szűrőt, amelynek feladata kiszűrni a szakmailag gyenge forgatókönyveket. Ez éppen a finanszírozó szervezet, alapítvány vagy hatóság, melynek kuratóriuma támogatásra méltónak vagy méltatlannak ítéli a benyújtott forgatókönyvet. Csakhogy ezzel két gond is van: egyfelől egy ilyen tanács nem biztosít műhelymunkát, fejlesztést[18], csak elutasít vagy elfogad. Elfogadni pedig csak a benyújtottak közül lehet, legyenek azok szakmailag bármilyen minőségűek is. Másfelől, mivel a legtöbb országban egyetlen ilyen fórum létezik, annak szakmaisága vagy szakmaiatlansága, pártatlansága vagy részrehajlása döntő lesz. Hollywoodban és Amerika keleti partján is nagy stúdiók és kisebb gyártók tucatjai töltik be ezt a szerepet, így az árnyalt véleményalkotásra is sokkal nagyobb lehetőség van. Ott leggyakrabban előbb az olvasóközönség szűrőjén (eredeti irodalmi mű esetén), majd az ügynök szűrőjén, utána a scriptdoktorok és végül a stúdióvezető szűrőjén kell átmennie egy forgatókönyvnek ahhoz, hogy gyártásba kerüljön. Hogy ezen a rendszeren belül is van rosszindulat, szakmaiatlanság, és részrehajlás? Természetesen. Csak épp a matematikai esélyek jobbak. És ott van a legerősebb szűrő, amely minden résztvevő gondolatát irányítja, hogy vajon a nézőnek tetszeni fog-e a film, amely majd az adott forgatókönyv alapján készült? Ez a gondolat viszont gyakran hiányzik az európai rendszerből.

[18] Magyarországon most kísérleti fázisban van egy forgatókönyv-fejlesztési program a Magyar Nemzeti Filmalap forgatókönyv-fejlesztési konzultációi révén. Ennek eredményességéről még korai lenne felelősen véleményt alkotni.

HETEDIK FEJEZET.
NÉZŐPONTVÁLTÁS ÉS TOPLISTÁK

Ebben a fejezetben nézőpontot váltok és megvizsgálom azt, hogy Európában a legnézettebb európai és hollywoodi filmek esetében érvényesek-e az előző fejezetben felsorolt megállapítások? Azt kutatom, hogy a legsikeresebb európai filmek inkább az európai vagy a hollywoodi mintát követik-e az előbb felvázolt problémás kérdésekben. Továbbá azt is vizsgálom, hogy ezek a filmek rendelkeznek-e olyan közös vonásokkal, amelyek sikerre predestinálhatják őket.

7.1. Egy módszertani kérdés, két toplista

Sok fejtörést okozott az, hogy miként tudnám kiválasztani azokat a legnépszerűbb európai filmeket, amelyek sikerét vizsgálva, és azokat összehasonlítva az Európában legnézettebb hollywoodi produkciókkal, releváns képet kaphatok. Egy módszertanilag teljesen korrekt összehasonlítás érdekében a legnézettebb öt európai filmet kellene választanom. Ez egyből két problémát is felvet. Egyfelől azt, hogy a legnézettebb öt *európai* film mindegyik a Harry Potter-sorozat valamelyik darabja: mivel ezeknek a filmeknek a fő producere egy londoni székhelyű filmgyártó, így európainak számítanak. Hogy az európai–amerikai (elsősorban Egyesült Királyság–Egyesült Államok) koprodukciókat kiszűrjem, az európai oldalon csak olyan filmeket vettem figyelembe, amelyeknek nincs hollywoodi koprodukciós partnerük. A második problémát az országonkénti nézőszámeltérés okozta. Ha kizárjuk a hét Hollywooddal közös Harry Potter-filmet, akkor a legnézettebb öt európai

film listáján négy francia és egy brit film szerepelne. Az első: *Isten hozott az Isten háta mögött*[1] – 25,4 millió néző; a második: *Alul semmi*[2] – 24,5 millió néző; a harmadik: *Asterix és Obelix: A Kleopátra küldetés*[3] – 21,5 millió néző; a negyedik: *Asterix és Obelix*[4] – 20,7 millió néző és az ötödik: *Az ötödik elem*[5] – 20,6 millió néző. A népesség és az adott nemzeti filmipar ereje, támogatottsága itt is hallatja a hangját. (Ugyanakkor elgondolkodtató, hogy a legnépesebb európai állam, a 82 milliós Németország egyetlen filmmel sem kerülne be az élmezőnybe, és legnépszerűbb filmjének nézőszáma alig több, mint fele a 65 millió lakost számláló Franciaországnak. A francia film népszerűsége és nézettsége egy külön könyv témája lehetne, amelyben minden bizonnyal szó esne a franciák általában vett cinefil szokásairól, az Európa-szerte páratlan francia filmfinanszírozási rendszerről és a francia–amerikai, illetve a német–amerikai kapcsolatok és szimpátiák különbözőségéről.) Hogy ennél árnyaltabb és nem utolsósorban időtállóbb képet kapjunk, úgy döntöttem, hogy a négy legnépesebb és ugyanakkor legnagyobb európai filmgyártó országból választom ki a legnézettebb filmeket, vagyis a nemzeti toplisták első helyezettjeit. A lista így alakult:

- Franciaország: *Isten hozott az Isten háta mögött* (2008) – 25,4 millió néző
- Egyesült Királyság: *Alul semmi* (1997) – 24,5 millió néző
- Olaszország: *Az élet szép*[6] (1997) – 19,6 millió néző
- Németország: *Manitu bocskora*[7] (2001) – 13,9 millió néző

---

[1] *Isten hozott az Isten háta mögött* (*Bienvenue chez les Ch'tis*, 2008). Rendezte: Dany Boon. Forgatókönyv: Dany Boon, Alexandre Charlot és Franck Magnier.

[2] *Alul semmi* (*The Full Monty*, 1997). Rendezte: Peter Cattaneo. Forgatókönyv: Simon Beaufoy.

[3] *Asterix és Obelix: A Kleopátra küldetés* (*Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre*, 2002). Rendezte: Alain Chabat. Forgatókönyv: René Goscinny és Albert Uderzo eredeti képregénye alapján Alain Chabat.

[4] *Asterix és Obelix* (*Astérix et Obélix contre César*, 1999). Rendezte: Claude Zidi. Forgatókönyv: René Goscinny és Albert Uderzo eredeti képregénye alapján Claude Zidi és Gérard Lauzier.

[5] *Az ötödik elem* (*The Fith Element*, 1997). Rendezte: Luc Besson. Forgatókönyv: Luc Besson és Robert Mark Kamen.

[6] *Az élet szép* (*La vita é bella*, 1997). Rendezte: Roberto Benigni. Forgatókönyv: Vincenzo Cerami és Roberto Benigni.

[7] *Manitu bocskora* (*Der Schuh des Manitu*, 2001). Rendezte: Michael Herbig. Forgatókönyv: Michael Herbig, Alfons Biedermann, Rick Kavanian és Murmel Clausen.

De hol az ötödik? Viszonylag ritkán fordul elő az, hogy egy film egy másfél évtizede alakuló, egy teljes kontinenst átfogó nézettségi toplistának azonnal az élére kerüljön. (Mint hamarosan láthatjuk, a legnézettebb hollywoodi film Európában (*Titanic*) tizenöt éve készült, a legnézettebb európai film (*Isten hozott az Isten háta mögött*) pedig négy éve.) Pedig most pontosan ez történt az *Életrevalók* (*Intouchables*, 2011)[8] című francia alkotás esetében. Olivier Nakache és Eric Toledano valós történetet feldolgozó filmje könyvünk lezárása pillanatában még nem jelent meg a Lumière adatbázisban[9]. Viszont a box-office oldalak adatai alapján ez a film, melynek forgalmazása sok európai országban csak idén kezdődött el, máris leközözte a toplista mindegyik alkotását és minden idők második legnézettebb francia filmje lett, az *Isten hozott az Isten háta mögött* után, amióta nézőszám-nyilvántartás létezik[10]. Ugyanakkor a 2011. május elején ismert adatok szerint[11] csak Európában már több mint 35 millióan látták a filmet és ezzel minden idők legnézettebb európai filmje lett. Így az *Életrevalók* valójában a toplista nem utolsó, hanem legelső darabja.

Az Európában legnézettebb hollywoodi filmek listája pedig az elmúlt másfél évtizedben így alakult:

- *Titanic*[12] (1997) – 97,1 millió néző
- *Avatar*[13] (2009) – 66 millió néző
- *A gyűrűk ura: A gyűrűk szövetsége*[14] (2001) – 58,1 millió néző

[8] *Életrevalók* (*Intouchables*, 2011). Írta és rendezte: Olivier Nakache és Eric Toledano.

[9] A könyv lezárásakor (2012. május 7.) a Lumière adatbázis még nem frissült a nemzeti adatszolgáltató filmszakmai szervezetek által beküldött 2011-es adatokkal.

[10] IMDb, Box Office Mojo és Wikipédia egyeztetett adatok alapján.

[11] http://fr.wikipedia.org/wiki/Intouchables_(film) (2012. május 7.)

[12] *Titanic* (1997). Írta és rendezte: James Cameron.

[13] *Avatar* (2009). Írta és rendezte: James Cameron.

[14] *A gyűrűk ura: A gyűrűk szövetsége* (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, 2001). Rendezte: Peter Jackson. Forgatókönyv: J. R. R. Tolkien regénye alapján Fran Walsh, Philippa Boyens és Peter Jackson.

- *A gyűrűk ura: A két torony*[15] (2002) – 52,8 millió néző
- *A gyűrűk ura: A király visszatér*[16] (2003) – 52,2 millió néző

Mivel bármilyen általánosítás, amely egy rövid toplistán alapul, magában hordozhatja elhamarkodott következtetések lehetőségét, ezért vizsgálatom során, a következő alfejezetekben, több esetben is a nézettségi listák további pozícióit is figyelembe fogom venni.

7.2. Kontinensek és műfajok

Az egyik első szembeöltő különbség, ami feltűnik a két lista összehasonlításakor, az a műfaji különbözőség. Míg Európában a legnézettebb hollywoodi filmek mindegyike kalandfilm – a *Titanic* is az, ugyanakkor szerelmi dráma is – vagy/és fantasy, addig az európai filmek mindegyike vígjáték. Noha egy-egy kivétel akad, ugyanezt a tendenciát látjuk, ha a nézettségi lista további eredményeit vizsgáljuk. A brit nézettségi top-öt első helyezettjei között – a hollywoodi koprodukciók mellőzésével – három vígjátékot találunk (*Alul semmi*, *Billy Elliot*[17], *Spice World*[18]) egy krimi-drámát (*Trainspotting*[19]) és egy romantikus krimi-drámát (*Gettómilliomos*[20]). Ha nem hagyjuk ki a hollywoodi koprodukciókat, akkor a listavezető *Alul semmi* csak a tizenötödik helyre kerül. Vígjátékok persze bőven akadnak a brit–amerikai koprodukciók

[15] *A gyűrűk ura: A két torony* (*The Lord of the Rings: The Two Towers*, 2002). Rendezte: Peter Jackson. Forgatókönyv: J. R. R. Tolkien regénye alapján Fran Walsh, Stephen Sinclair, Philippa Boyens és Peter Jackson.

[16] *A gyűrűk ura: A király visszatér* (*The Lord of the Rings: The Return of the King*, 2003). Rendezte: Peter Jackson. Forgatókönyv: J. R. R. Tolkien regénye alapján Fran Walsh, Philippa Boyens és Peter Jackson.

[17] *Billy Elliot* (2000). Rendezte: Stephen Daldry. Forgatókönyv: Lee Hall.

[18] *Spice World* (1997). Rendezte: Bob Spiers. Forgatókönyv: A Spice Girls és Kim Fuller ötlete alapján Kim Fuller és Jamie Curtis.

[19] *Trainspotting* (1996). Rendezte: Danny Boyle. Forgatókönyv: Irvine Welsh regénye alapján John Hodge.

[20] *Gettómilliomos* (*Slumdog Millionaire*, 2008). Rendezte: Danny Boyle és Loveleen Tandan. Forgatókönyv: Vikas Swarup regénye alapján Simon Beaufoy.

sorában is, olyanok mit a *Bridget Jones naplójá*nak[21] két része, a *Sztárom a párom*[22] vagy *Bean – az igazi katasztrófafilm*[23].

A francia nézettségi lista első öt helyéből négyet vígjátékok foglalnak el (*Életrevalók*, *Isten hozott az Isten háta mögött*, *Asterix és Obelix*, *Asterix és Obelix*: *A Kleopátra küldetés*), némelyik ugyanakkor kalandfilm is (*Asterix és Obelix* filmek). Az egyetlen kakukktojás Luc Besson *Az ötödik elem* című sci-fi-kalandfilmje.

A német nézettségi lista első öt helyéből hármat foglalnak el vígjátékok (*Manitu Bocskora, Good Bye Lenin!*[24], *A zűrhajó*[25]) egyet Tom Tykwer thrillere (*Parfüm: Egy gyilkos története*[26]), egyet pedig Oliver Hirschbiegel *A bukás – Hitler utolsó napjai*[27] című háborús drámája. Az olasz nézettségi lista első öt helyét mind vígjátékok foglalják el (*Az élet szép, Kérdezd meg, ha boldog vagyok!*[28], *Pinokkió*[29], *Natale sul Nilo*[30], *Latin vér*[31]), amelyek közül egy tartalmaz fantasy-elemeket is (*Pinokkió*).

---

[21] *Bridget Johnes naplója* (*Bridget Johnes's Diary*, 2001). Rendezte: Sharon Maguire. Forgatókönyv: Helen Fielding regénye alapján Andrew Davis, Richard Curtis és Helen Fielding.

[22] *Sztárom a párom* (*Notting Hill*, 1999). Rendezte: Roger Michell. Forgatókönyv: Richard Curtis.

[23] *Bean – Az igazi katasztrófafilm* (*Bean*, 1997). Rendezte: Mel Smith. Forgatókönyv: Richard Curtis és Robin Driscoll.

[24] *Good Bye Lenin!* (2003) Rendezte: Wolfgang Becker. Forgatókönyv: Bernd Lichtenberg és Wolfgang Becker.

[25] *A zűrhajó* (*(T)Raumschiff Surprise – Periode 1*, 2004). Rendezte: Michael Herbig. Forgatókönyv: Michael Herbig, Alfons Biederman és Rick Kavanian.

[26] *Parfüm – Egy gyilkos története* (*Perfume: The Story of a Murderer*, 2006). Rendezte: Tom Tykwer. Forgatókönyv: Patrick Süskind regénye alapján írta Andrew Birkin, Bernd Eichinger és Tom Tykwer.

[27] *A bukás – Hitler utolsó napjai* (*Der Untergang*, 2004). Rendezte: Oliver Hirschbiegel. Forgatókönyv: Traudl Junge és Melissa Müller regénye alapján írta Bernd Eichinger és Jachim Fest.

[28] *Kérdezd meg, ha boldog vagyok!* (*Chiedimi se sono felice*, 2000). Írta és rendezte: Aldo, Giacomo, Giovanni, Massimo Venier.

[29] *Pinokkió* (*Pinocchio*, 2002). Rendezte: Roberto Benigni. Forgatókönyv: Carlo Collodi regénye alapján írta Vincenzo Cerami és Roberto Benigni.

[30] *Natale sul Nilo* (2002). Rendezte: Neri Parenti. Forgatókönyv: Sergio Cosentino, Fausto Brizzi, Lorenzo De Luca, Andrea Margiotta, Marco Martani és Neri Parenti.

[31] *Latin vér* (*Il ciclone*, 1996) Rendezte: Leonardo Pieraccioni. Forgatókönyv: Giovanni Veronesi és Leonardo Pieraccioni.

Az amerikai nézettségi toplista első öt helyezettjéből három azonos az európai nézők preferenciáival (*Titanic*, *Avatar*, *A gyűrűk ura: A király visszatér*) viszont megjelenik két új film is (*Harry Potter és a Halál ereklyéi*[32], *Transformers 3*[33]) a harmadik, illetve a negyedik helyen. Az európaiak által preferált *Gyűrűk ura* trilógia további két darabja az amerikai listán pedig a 18. és 25. helyre szorult vissza.

Látható, hogy mindkét kontinensen a kalandfilm és fantasy műfajok ötvözetei dominálnak, harmadik elemként pedig a sci-fi jelenik meg. Az európai országok filmgyártásai – érthető anyagi okokból – e három műfajban csak ritkán tudják felvenni a versenyt Hollywooddal. Ha viszont megteszik, abból jó eséllyel szintén sikerlistás filmek lehetnek, amint azt a német *A zűrhajó*, a francia *Az ötödik elem* vagy az olasz *Pinokkió* példája bizonyítja. Viszont az európai nézettségi toplista legtöbb helyét sajátos, nemzetspecifikus európai vígjátékok foglalják el.

7.3. Országok, témák, történetek

Talán a műfajoknál is érdekesebb megvizsgálnunk azt, hogy milyen témákat és történeteket dolgoznak fel ezek a filmek. Az Európában legnézettebb hollywoodi filmek esetén ötből négynek nagyon hasonló alaptörténete van (*Gyűrűk ura* trilógia, *Avatar*), mindegyik kitalált mitológiai történet, egy-egy képzelt világban, képzelt lények (és emberek) közt lejátszódó, archaikus jó-rossz ütközet meséje. De ha úgy érezzük, hogy eltorzítja a következtetéseinket a három *Gyűrűk ura*, nyugodtan hozzávehetjük a hatodik (*Csillagok háborúja 1 rész: Baljós árnyak*[34]) és a hetedik helyezettet is (*Shrek 2*[35]), az összkép nem változik.

---

[32] *Harry Potter és a Halál ereklyéi* (*Harry Potter and the Deathly Hollows*, 2010–2011). Rendezte: David Yates. Forgatókönyv: J. K Rowling regénye alapján írta Steve Kloves.

[33] *Transformers 3* (*Transformer: Dark side of the Moon*, 2011) Rendezte: Michael Bay. Forgatókönyv: Ehren Kruger.

[34] *Csillagok háborúja 1. rész: Baljós árnyak* (*Star Wars: Episode I – The Phantom Menace*, 1999). Írta és rendezte: George Lucas.

[35] *Shrek 2* (2004). Rendezte: Andrew Adamson, Kelly Asbury, Conrad Vernon. Forgatókönyv: William Steig regénye alapján Andrew Adamson, Joe Stillman, J. David Stem, David N. Weis. Dialóg: Cody Cameron, Walt Dohrn, Chris Miller, David P. Smith és Conrad Vernon.

Noha a *Shrek* posztmodern köntösbe öltöztetett metamese sok vígjátéki elemmel, története ugyanúgy egy mesei világban lezajló jó-rossz küzdelem, mint a többi film esetében, a hivatalos besorolása is kalandfilm. A *Csillagok háborúja* esetén még nyilvánvalóbb, hogy a fenti leírás tökéletesen rá illik.

Teljesen más tendenciát láthatunk az európai listavezető filmeknél. Itt a nemzeti jegyeket magukon viselő vígjátékok, paródiák vannak túlsúlyban. Az *Életrevalók* egy párizsi mozgássérült arisztokrata és egy szenegáli fekete munkanélküli srác életre szóló barátságának a története. Az *Isten hozta az Isten háta mögött* egy nevelés-film, amelyben egy dél-franciaországi postás és felesége megtanulja, hogy az előítéletek ellenére a sötöminek csúfolt észak-franciák is rendes emberek, és jól ki lehet jönni velük. Az angol *Alul semmi* vígjáték hat sheffieldi elbocsátott acélmunkás kalandjáról szól, melyben egyszeri és megismételhetetlen striptíz-showt mutatnak be, ezáltal fedezik fel újra saját magukat [36], és nyerik vissza párjuk és barátaik elismerését. *Az élet szép* romantikus dráma-vígjáték, az olasz fasizmus és a második világháború idején egy olasz zsidó család története a kisfiú szemszögéből, akit apja humora, lélekjelenléte és önfeláldozása ment meg a biztosnak tűnő haláltól. Végül pedig a német western-vígjáték, a *Manitu bocskora*, mely egyszerre paródiája a spagetti- és NDK-westerneknek. Mi a közös ezekben a filmekben? Semmi, mondhatnánk azonnal. De hiszen épp az a közös, hogy mindegyik földrajzilag, nyelvileg, kulturális utalásaiban kimondottan európai, Európa valamely régiójához köthető történet. És mindegyik elejétől végéig ragaszkodik a klasszikus vagy ironikus vígjáték műfaji sajátosságaihoz és nem távolodik el azoktól.

---

[36] Uberto Pasolini, az *Alul semmi* producerétől kölcsönzött kifejezés. *Népszabadság*, 1997 december 27.

7.4. Az előzetes tudásról, a lokálisról és az univerzálisról

Míg a korábban vizsgált európai filmek közül több is elvár egy bizonyos előzetes tudást a nézőtől, ami nélkül nem, vagy csak hiányosan érthető és élvezhető a film, a fenti filmek úgy kultúraspecifikusak, hogy nem kirekesztik, hanem éppenséggel bevonják a nézőt. Az *Életrevalók* megértéséhez nem kell tudnunk, hogy mi a helyzete ma Párizsban a szenegáli bevádorlóknak, mert az egymást követő jelenetekben cseppenként dramatizálja ezt a forgatókönyv két írója, és mindig annyit tudunk meg, amennyi éppen szükséges. A film fő konfliktusa pedig tértől és időtől független: egy gazdag, idősödő, magatehetetlen fehér ember és egy szegény, fiatal és tetterős fekete fiú találkozása, két világ ütközése. Nem kell előre tudnom, hogy miért utálják a párizsiak a sötömiket, a film első jeleneteiből megértem: mert tele vannak előítéletekkel. És innen már univerzális a történet, lehetne szó flamadokról és vallonokról, észak- és dél-olaszokról – mint ahogy a film olasz remake-jében valóban róluk van szó[37]– székelyekről és románokról, vagyis bármely két olyan etnikum tagjairól, akik ugyanazon országhatárok között kénytelenek élni. Az *Alul semmi* írója remek megoldást talál arra, hogy az acélipara miatt a korábban még világhírű Sheffield bukását bemutassa. Levetít egy hetvenes években készült filmhíradót a dübörgő iparú és gazdaságú Sheffieldről, majd megmutatja a film jelenében a lepukkant gyárépületeket, a kihalt várost. Innen már a történet univerzális, ki ne ismerné – akár saját bőrén – szebb időket megélt ipari városok agóniáját Európa bámely csücskében? Ahhoz sem kell sok idő, hogy belecsöppenjünk *Az élet szép* világába, és megérezzük azt, hogy milyen lehet visszafordulni egy üzletajtóból, amelyiken azt írja, hogy „zsidók és

[37] A film alapján 2010-ben elkészült egy olasz remake is *Benvenuti al Sud* címen, ahol viszont éppen fordítva, délre helyeznek egy észak-olasz postást. Az előítéletek azonosak. Az olasz film a nézettségi toplista hatodik helyét foglalja el, rendezője Luca Miniero. Forgatókönyv: Danny Boon eredeti francia forgatókönyve alapján Massimo Gaudioso.

kutyák nem léphetnek be", majd próbáljuk meg gyermekünknek is elmagyarázni a helyzetet. Szinte mindenki átélte már életében legalább egyszer azt, hogy mit jelent megbélyegzettnek lenni. Nem kell sokat tudni a második világháborúról vagy az olasz fasizmusról ahhoz, hogy belerázódjunk a történetbe, és létrejöjjön az empátia.

Az egyedüli film, amely kilóg a sorból a *Manitu bocskora*. Michael Herbig előzetes tudásra épít, éspedig arra, hogy a nézője látott már NDK- vagy spagetti-westernt, de ha azt nem is, akkor legalább egy néhány klasszikus westernt, és érteni fogja a poénokat. Ezzel nem fog nagyon mellé, hiszen így is egy elég nagy létszámú csoportot szólít meg.

7.5. A főhős

Az előző alfejezetből azt is megérthettük, hogy a fenti filmek története és azon belül expozíciójuk alkalmas arra, hogy beindítsa az empátia elengedhetetlen mozgatórugóját a nézőkben. Legyen szó munkanélküliségről, magatehetetlenségről, előítéletekről vagy éppen megaláztatásról, könnyen a főhős helyébe tudjuk képzelni magunkat.

Ha közelebbről megvizsgáljuk ezeket a főhősöket, rájövünk, hogy minden esetben egy konkrét vággyal, céllal megáldott, és azt a végletekig követő karakterrel van dolgunk. Az *Életrevalók* Drisse aktív, mi több, robban ki az energiától, élvezni akarja az életet és azt szeretné, hogy körülötte mindenki más is ezt tegye. Szelíd erőszakossága mindenkire nagy hatással van. Annyira szeretné, ha gazdája összejönne plátói szerelmével, hogy a szigorú tiltás ellenére a magánleveleit is felbontja, és titokban összehozza neki a találkát. *Az Isten hozta az Isten háta mögött* Philippe-je tolókocsiba ül, és bármilyen aljasságra képes lenne csak azért, hogy megkapja az állást a tengerparton, mert azt hiszi, ez fogja megmenteni a házasságát. Persze lebukik. Amikor rájön, hogy a felesége akkor szereti a legjobban, amikor sajnálhatja, és száműzetése északra, a sötömik földjére, éppenséggel a legjobb gyógyszer a párkapcsolatuk

megmentésére, akkor meg mindent megtesz, hogy fenntartsa szenvedései illúzióját, és felesége látogatásakor egy egész nyomorvárost kreál, melyben barátai játsszák el a lakókat, csak hogy fenntarthassa felesége tévhiteit a szörnyű északiakról. Philippe a klasszikus, sodró tempójú vígjátékok aktív hőse. Ha lehet, nála is aktívabb *Az élet szép* Guidója, akinek humorérzéke és optimizmusa a legszörnyűbb pillanatokban is életet ment. Eltökéli a lehetetlent, hogy fiát úgy menekíti át a haláltábor borzalmain, hogy végig azt higyje, egy grandiózus társasjáték résztvevője, melynek főnyereménye egy igazi tank. Az *Alul semmi* öt munkanélkülije is proaktív, akik akkor is véghezviszik a sztíptíz-show-t, ha rendőrségre kerülnek ezért. A *Manitu bocskorá*nak főhősei, Abahachi, Winettouch és Ranger, a parodizált műfaj szabályai szerint harcolnak, hogy mentsék életüket és megtalálják Manitu bocskorát, a lehető legaktívabb módon.

7.6. Happy end vagy irónia

Ha egy gyors pillantást vetünk a két toplistára, láthatjuk, hogy az európában legnézettebb hollywoodi filmek között – a korábban elemzett filmekhez hasonlóan –négy pozitív befejezést (*Avatar*, *A gyűrűk ura trilógia*, de ide sorolható akár a *Csillagok háborúja* vagy a *Shrek* is) és egy ironikusat találuk (*Titanic*). A *Titanic* kerettörténetben a százegy éves Rose a kincsvadász hajó fedélzetéről dobja a tengerbe azt a felbecsülhetetlen értékű gyémántot, amelynek felkutatásáért az egész expedíció indult. Ezzel szemben az európai toplista élén négy ironikus film áll, szemben egy pozitív befejezéssel (*Életrevalók*). A *Manitu bocskora* noha inkább klasszikus vígjáték, verbális iróniával ér véget, amikor a narrátor elmondja a főhősök további sorsát. Az *Alul semmi* sztárjai mind remény és jövő nélkül élnek, de egy estére a barátaik számára ünnepelt sztárok lesznek. Az *Isten hozta az Isten háta mögött*-ben, mire Philippe megszereti északot, áthelyezik délre, ahova mindig is vágyott, de ahova

most sírva költözik. Giosue Orefice, *Az élet szép* kisfiúja valóban elhiszi, hogy a haláltábor egy nagy vetélkedő helyszíne volt csupán, amikor kinyílik a tábor kapuja és begördül az első amerikai tank. De ez édesapja életébe kerül. Mindannyian mindent kockáztatnak, és elmennek a műfaj és környezet nyújtotta határokig céljaik, álmaik megvalósítása végett.

7.7. Zárt és nyitott történetek

A vizsgált hollywoodi filmek itt is mind zárt történetek. A *Titanic*ban a keretbe zárt és a kerettörténet is lezárul azzal, hogy Rose visszajut a Titanic hullámsírjához, és bedobja a tengerbe a gyémántot. Az *Avatar*ban a navik és a hozzájuk csatlakozó maroknyi embersereg megmenti a Pandora nevű bolygót és visszakergetik az embereket a földre. *A gyűrűk ura* pedig – érthető módon – csak a trilógia harmadik részénél, a Gyűrű mordori elpusztításával tekinthető lezártnak.

Viszont ez érvényes a toplistás európai filmekre is: az *Életrevalók* egyik főhőse megtalálja szerelmét, a másik élete hivatását, az *Isten hozott az Isten háta mögött* családi harmóniával és érzelmes baráti búcsúzkodással zárul, minden konfliktus megoldódik. *Az élet szép* felszabadulással, valamint anya és fia találkozásával ér véget, a *Manitu bocskorá*ban pedig főhőseinknek sikerül megszereznie a kincset és új életet kezdeni. Ha van olyan film, ami nem teljesen zárt, az *Alul semmi*, hiszen nem tudjuk, hogy mi lesz a munkanélküli főhősök további sorsa, noha tervüket, az egy estés nagy show-t itt is sikerült megvalósítaniuk.

7.8. Forgatókönyvírók, rendezők, auteur-ök

Ha megnézzük a két toplista filmjeinek alkotóit, semmmiképp sem kerülheti el a figyelmünket, hogy az Európában (és ugyanakkor világszerte is) a két legnézettebb film rendezője ugyanaz. És forgatókönyvírójuk is ugyanaz. Mi több, az illető egyben a két film

producere is. A *Titanic*ot, valamint az *Avatar*t James Cameroon írta, rendezte és mindkét filmet producerként is jegyezte. Ha kissé lennebb pörgetjük a hollywoodi toplistát, akkor még egy alkotót találunk – igaz csak egy filmmel –, aki írta, rendezte és gyártotta a sikerfilmjét: a hatodik helyen szereplő George Lucast *A csillagok háborúja 1: Baljós árnyak* című filmmel. Ha figyelmesen megnézzük a nemzeti toplistákat, akkor Európában is találunk egy ilyent: Németországban Michael Herbig foglalja el a toplista első és negyedik helyét is, a maga által írt, rendezett, gyártott *Manitu bocskorával* és *A zűrhajóval* – ráadásul mindkét filmben kettős főszerepet is alakított(!).

Hogy viszonyul ez a jelenség az auteur-kérdéshez?

Ilyen alkotók korábban is voltak a filmtörténetben. Amerikában elég Charles Chaplinre vagy Orson Wellesre gondolni, akik írták, rendezték, gyártották és játszották számos filmjüket. Európában is sok olyan alkotót találunk az elmúlt évtizedekben, akik írták, rendezték és gyártották a filmjeiket, mint például Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Luc Besson, és még sokan mások. Mindazonáltal e korábbi példák esetében – Charles Chaplin kivételével – nem beszélhetünk ilyen mértékű népszerűségről és kasszasikerekről.

A hollywoodi toplista többi helyezettje a szokványos hollywoodi „szereposztás” szerint készült. *A gyűrűk ura* trilógia és *Shrek* sorozat is irodalmi mű alapján született, *A gyűrűk ura* esetében a rendező mellett további két forgatókönyvíró dolgozott az adaptáción, a Shrek-filmek esetében pedig összesen kilenc(!) ember, négy forgatókönyvíró és öt dialógíró dolgozott a filmen.

Az európai toplista első helyezettjét, az *Életrevalókat* ugyanaz a két személy írta és rendezte, megosztva mindkét feladatot. Az *Isten hozta az Isten háta mögött*-nek a rendezőn kívül még két forgatókönyvírója van. Az *Alul semmi*t egy személy írta és másvalaki rendezte, *Az élet szép*et a rendező egy másik személlyel együtt írta.

Mire következtethetünk ebből? Csak annyira, hogy míg Hollywood jobban preferálja az irodalmi alapanyagot és a többszereplős alkotói munkát, addig Európában elfogadottabb ha a rendező és forgatókönyvíró ugyanaz a személy. Viszont ez semmit nem mond sem a minőségről, sem a sikerről. Látható módon van néhány olyan alkotó a világon, akik egyszerre tudnak eléggé introvertáltak lenni a forgatókönyvírás elmélyült munkájához és eléggé extrovertáltak a rendezéshez, producerkedéshez. Nagyon keveseknek, de megadatik az, hogy mindháromban egyszerre tudjanak magas szintű eredményt nyújtani. Ugyanakkor vannak jól működő alkotópárosok, amelyeknek egyik tagja csak ír, a másik csak rendez. Van ahol megosztják mindkét feladatot, és még egy kilencfős forgatókönyvíró csapat keze alól is kikerülhet egy szellemes és igen népszerű vígjáték. Úgy tűnik, az ideális alkotói konstellációra nincs recept.

NYOLCADIK FEJEZET. ÖSSZEFOGLALÁS, VÉGKÖVETKEZTETÉS

A hollywoodi film kicsit olyan mint az észak-amerikaiak történelme, pontosabban olyan, amilyennek az amerikaiak szereténk látni saját történelmüket. Amelyben az egyén nagy kalandra vállalkozik, egyedül vagy egy bajtárssal – esetleg egész családjával – felkerekedik, átkel az óceánon, hogy megküzdjön a gonosz erőkkel, legyenek azok emberek, társadalmi rendszerek, a természet vagy természetfeletti erők. Hogy végül szabad lehessen és új identitást, új otthont teremthessen magának és övéinek. A mai Észak-Amerika lakossága legnagyobbrészt bevándorlók leszármazottaiból áll. Az amerikai fehér társadalom pedig európai bevándorlókéból. Azokból és azoknak a gyermekeiből, unokáiból, ükunokáiból, akik vállalták a kihívást, hogy megvalósítsák az amerikai álmot. Amikor hollywoodi filmet nézünk, akkor néhai honfitársaink leszármazottjainak a történeteit nézzük, akiknek családja ötven-száz-ötszáz évvel ezelőtt indult el a nagy útra. Életüket, gondolatvilágukat, álmaikat, társadalmi berendezkedésüket az a világkép határozta meg, amelynek középpontjában a bátor ember áll, aki vállalja a kihívást, a kalandot és akinek a mottója, a „soha ne add fel". Ha elbukik, akkor is hős lesz, mert megpróbálta és a végsőkig küzdött.

Az európai élettapasztalat merőben más. Az itthon maradók azok, akik inkább vállalták a történelmi megpróbáltatások, háborúk, diktatúrák, elnyomások terhét, csak hogy itthon, az ismerős tájon, kultúrában, nyelvben maradhassanak. Vagy nem is volt más választásuk. Hősiesség vagy megalkuvás? – nézőpont, de leginkább konkrét

történetek kérdése. Az ok ezerféle lehet. Az európai élettapasztalatban nagyon erősen jelen van a *válaszott* helyett az *adatott*. Adott a sokféle nép és nyelv – Amerikával ellentétben, ahol a sok színt mégiscsak összefogja egy erős tömegkultúra –, adott az egymás mellett élés, a komplikált és sokféle történelem, a többség és a kisebbség, a változó társadalmi berendezkedések és rendszerek. Egymás mellett kell élni, noha sokszor inkább egymás ellen élünk. Az „adott"-ban sokkal inkább benne van a történelem, a sorsszerűség embert alakító, átformáló, és gyakran felörlő ereje, mintsem ennek ellenkezője, mely az amerikai gondolkodásba oly honos: az ember történelemalakító ereje. Ez talán még erősebben igaz a közép- és kelet-európai filmgyártásra. Ha egy pillantást vetünk a közép és kelet-európai országok nemzeti toplistáira láthatjuk, hogy a történelem, s ezen belül huszadik század történelme mindenütt jelen van. Németország: *Good Bye Lenin!* (3. hely), *A bukás – Hitler utolsó napjai* (5 hely); Lengyelország: *Tűzzel-vassal*[1](1. hely), *Pan Tadeusz*[2] (2. hely), *Katyn* (4. hely)[3]; Csehország: *Kolja*[4] (1. hely), *Báthory – A legenda másik arca*[5] (3. hely); Magyarország: *Sorstalanság*[6] (1. hely), *A Napfény íze*[7] (3. hely); Románia: *4 hónap, 3 hét, 2 nap*[8] (1. hely), *Forradalmárok*[9] (4. hely). De ide sorolható az olasz toplistát vezető *Az élet szép* című alkotás is. Akár vígjáték, akár dráma formájában jelenik meg, a fenti eredmények is azt

---

[1] *Tűzzel-vassal* (*Ogniem i mieczem*, 1999). Rendezte: Jerzy Hoffman. Forgatókönyv: Henrik Sienkiewicz regénye alapján írta Jerzy Hoffman és Andrzej Krakowski.

[2] *Pan Tadeusz* (1999). Rendezte: Andrzej Wajda. Forgatókönyv: Adam Mickiewicz költeménye alapján Jan Nowina Zarzicky, Pitor Weresniak és Andrzej Wajda.

[3] *Katyn* (2007). Rendezte: Andrzej Wajda. Forgatókönyv: Andrzej Mularczyk története alapján Przemyslaw Nowakowski és Wladyslaw Pasikowski.

[4] *Kolja* (1996). Rendezte: Jan Sverak. Forgatókönyv: Pavel Taussig története alapján Zdenek Sverak.

[5] *Báthory – A legenda másik arca* (*Bathory*, 2008.). Rendezte: Juraj Jakubisko, Lubomir Feldek és John Paul Chapelle.

[6] *Sorstalanság* (2005). Rendezte: Koltai Lajos. Forgatókönyv: Kertész Imre, saját regénye alapján.

[7] *A napfény íze* (1999). Rendezte: Szabó István. Forgatókönyv: Szabó István, Israel Horovitz.

[8] *4 hónap, 3 hét, 2 nap* (*4 luni, 3 săptămâni, 2 zile*, 2007). Rendezte: Cristian Mungiu. Forgatókönyv: Cristian Mungiu, Răzvan Rădulescu.

[9] *Forradalmárok* (*A fost sau n-a fost?*, 2006). Írta és rendezte: Corneliu Porumboiu.

mutatják, hogy a térségben a történelem, és főleg a huszadik század történelmének megértése, feldolgozása ma nagyon fontos a nézők számára. Ezt (is) elvárják az európai filmtől.

Az embert formáló, átalakító történelem lehet a magyarázat az európai sikerfilmek között is sokkal több ironikus, mint pozitív befejezésre. Az irónia segít feldolgozni azt, hogy mindennek két oldala van: sokszor az egyikünk szabadsága a másik elnyomását, az egyikünk élete a másik halálát, az egyikünk nevetése másvalaki sírását jelenti.

Ami a toplistákban szereplő európai filmeknek az elemzésekben szereplőkkel való összehasonlítását illeti, jól látható, hogy a legnézettebb filmek a műfaji konvenciók betartásának, a főhős felépítésének, az előzetes tudás problémájának, valamint a zárt befejezés tekintetében sokkal közelebb állnak a holywoodi filmekhez, mint a vizsgálatban szereplő európai társaikhoz.

El kell fogadnunk, hogy ha négy európai nézőből három hollywoodi filmre vált jegyet, akkor ez egyben azt is jelenti, hogy a hollywoodi filmnyelv az, amit legjobban és legtöbben értenek az európai nézők közül. Ez tükröződik a fenti filmek sikerében is. A nézők könnyen és gyorsan felismerik a műfaji filmek jeleit, képesek dekódolni azokat, és ezeknek megfelelően várják el a főhős reakcióit, a film további alakulását, a befejezést is. Legtöbben belefeledkezni akarnak a filmbe és nem kívülről vizsgálni azt. Ha egy film nem veszi figyelembe ezeket a konvenciókat – legyen szó konvenciókban gazdag műfajokról, mint például a krimi, vagy kevésbé kötöttekről, mint a vígjáték – nem kell meglepődni azon, ha az európai közönség is hollywoodi szakkönyvekben leírtak szerint fog reagálni, vagyis többségük érdeklődését veszti és elfordul a filmtől.

Ugyanakkor az is jól látszik, hogy a válaszott műfajok tekintetében másban erős Hollywood, és másban erős Európa. Európa előnyt tud kovácsolni sokszínű és változatos történelméből és kultúrájából, és az ebből készülő vígjátékok és drámák iránt nagy az érdeklődés az egész kontinensen. Hollywood pedig sokkal inkább a klasszikus mese- és

mítoszmondásban erős[10]. A fentiek értelmében, végletesen leegyszerűsítve: az európai néző számára a legsikeresebb kombinációnak a Hollywoodtól tanult szakmai tudással megírt, de az európai élmény- és életanyagból, történelemből megformált forgatókönyv tűnik. Legalábbis ezt mutatják a nézői választások. Úgy tűnik, van abban igazság, hogy noha a tehetség nélkülözhetetlen, a forgatókönyvírói szakmai tudás tanulható és tanulandó is. Pontosabban érdemes megtanulni, még akkor is, ha nem a hollywoodi, hanem az európai nézők kegyeit keressük.

[10] Ha nem is ilyen előkelő helyen, de még mindig az európai filmeket messze leköröző nézettséggel következnek a toplista következő helyein a hollywoodi romantikus vígjátékok és családi, ifjúsági és animációs filmek.

UTÓSZÓ

Két gondolat nem hagyott nyugodni e könyv írásának idején, melyek, ha érintőlegesen is, de mégiscsak ennek témájához tartoznak.

Abban az időszakban, amikor kutattam és e munkámat írtam, az a megtiszteltetés ért, hogy másfél évet tölthettem a Román Nemzeti Filmközpont igazgatótanácsában. Látva a román film nemzetközi fesztivál-diadalmenetét és az azt követő évek filmtermését, gyakran beszéltünk a tanácsban arról, hogy miért korlátozódik a román filmtermés elsősorban kamaradrámákra és nagy ritkán egy-egy vígjátékra? Hol vannak a krimik, thrillerek, musical-ek, ifjúsági és gyermekfilmek? Miért nem készült évtizedek óta egyetlen zenés film sem? Miért van az, hogy a nemzeti toplistán szereplő, egyébként európai sikernek számító egyetlen gyerekfilm[1] közel ötven évvel ezelőtt készült? Többször felmerült a gondolat, hogy egy évben a két pályázati ciklus közül az egyiket a műfaji filmeknek szenteljük. Ezt végül elvetette a többség az alkotói szabadság tiszteletben tartására hivatkozva. Majd az is felmerült, hogy egy nyílt kerekasztalra hívjuk a filmalkotókat, ahol elmondjuk ezt a meglátásunkat. A többség ezt is elvetette, azzal az érveléssel, hogy hangulatában a múlt rendszer művészeti cenzúráját idéző gesztusként lehetne értelmezni.

Eközben sorra engedélyeztük jobb és kevésbbé jó filmdrámák forgatókönyveinek gyártását, azzal a rossz közérzettel, hogy ezzel talán nem is mindig a művészi szabadságot szolgáljuk. Sokszor nem tudtuk

[1] *Amintiri din copilărie* (1964). Rendező: Elisabeta Bostan. A forgatókönyv Ion Creangă azonos című regénye alapján készült.

eldönteni, hogy az írók nem akarnak, nem tudnak mást írni, vagy a producerek azok, akik – mivel nem a bevételre, hanem szinte kizárólag a gyártási pénzekre alapoznak – a legkisebb kockázatot, vagyis a legkisebb költségvetésű műfajt részesítik előnyben. És éppen ezért csak drámákat nyújtanak be a pályázatra. Azután megismertem fiatal forgatókönyvírókat, akik többéves munka után készen álltak műfaji forgatókönyvükkel, de a pontozási rendszer sajátosságai miatt nem kaphattak támogatást, bármilyen jó is volt a forgatókönyv-pontszámuk. A produceri pontszám döntött, az pedig majdnem mindig a filmdrámákat favorizálta. Azt tapasztaltam tehát, hogy itt is a minimális anyagi kockázat elve érvényesül, akárcsak a hollywoodi producereknél, csak a rendszer más. Itt a néző nincs bekalkulálva.

A másik gondolat az *Életrevalók*hoz kapcsolódik. A film egész Európára kiterjedő, sőt azon is túlmutató diadalmenete világossá tette, hogy egy olyan sikerfilmről van szó, amelyhez fogható évtizedek óta nem készült Európában. Több helyen is a multiplex mozik kisebb termeiből kellett átszervezni a vetítést a nagyobbakba a szájról szájra terjedő reklámnak köszönetően. Hollywoodi blockbustereket előzött meg a film nemcsak francia földön, de Németországban és Spanyolországban is, és minden héten újabb rekordok dőlnek meg[2]. Ennek ellenére a hollywoodi *Variety*, melynek első kritikája nagy súllyal nyom a latba a film majdani amerikai fogadtatását követően, keményen lehúzta a filmet[3]. Jay Weissberg, a San Sebastian-i fesztiválról, a film első vetítéséről úgy tudósít, hogy a film alkotói „még soha nem készítettek olyan offenzív filmet, mint az *Életrevalók*, amely oly módon szórakozik az *Tamás bátyja kunyhója*-féle rasszizmuson, amelyről azt reméltük, hogy végleg eltűnt már az amerikai mozivásznakról. A Weinstein Companynak, amely megvette az amerikai remake-jogokat, alaposan át kell majd íratnia a

[2] Forrás: Variety.com. Hírek, 2012.április 17.
[3] Jay Weissberg: Untouchable. *Variety*, 2011.09.29. http://www.variety.com/review/VE1117946269/

forgatókönyvet…”[4] Elképzelem a *Variety* sokat látott, tapasztalt kritikusát, amint karót nyelve ül a teremben, miközben mellette könnyek közt hahotáznak az európai kritikusok. És megállapítja magában, hogy mégiscsak mennyi vadság rejlik még mindig az európai lélek mélyén, mennyire nyoma sincs semmilyen politikai korrektségnek. (Kíváncsi vagyok, hogy mi marad a film nem mindennapi humorából, miután Hollywood a remake során majd kihúzza, átírja a sértőnek tartott részeket.) Igen, könnyezve nevetünk, mert magunkon nevetünk. Látjuk, hogy milyen ijesztően különböző kultúrákban és életformákban vergődünk egymás mellett, mekkorák a társadalmi feszültségek és különbségek, de fel is szabadulunk, mert hisszük, hinni akarjuk a filmmel együtt, hogy a szeretet – itt nem a szerelem, hanem a felebaráti szeretet – ennél is erősebb. Szeretjük a nyers szókimondásáért, a néha szinte botrányos őszinteségéért, mert felszabadít és katarzist hoz. Ez egy klasszikus kultúrcsata-vígjáték (culture-clash comedy), erős hősökkel, jól adagolt expozícióval, drámai feszültséggel, zárt szerkezettel és happy enddel. Teljesen hollywoodi recept szerint. Európa rajong érte, Hollywood – legalábbis egyelőre – megbotránkozott. Persze nem a forma, hanem a tartalom miatt.

Ekkora volna köztünk már a szakadék? Hová lett az európai filmek értő közönsége?

És ha már itt tartunk: nincs abban valami ironikusan szimbolikus, hogy a világ legnézettebb filmalkotása egy Európából Amerikába tartó hajón játszódik, mely soha nem érkezik meg az amerikai kikötőbe?

Kolozsvár, 2012. május 5.

[4] „…Eric Toledano and Olivier Nakache have never delivered a film as offensive as »Untouchable«, which flings about the kind of Uncle Tom racism one hopes has permanently exited merican screens. The Weisntein Co., which has bought remake rights will need to comission a massive rewrite…” (Ford.: Z. B.)

BIBLIOGRÁFIA

Idézett szakirodalom

EGRI Lajos: *A drámaírás művészete*. Vox Nova-Műegyetemi Kiadó, Budapest, 2008.

ESTERHAS, Joe: *Ördögi kulcs Hollywoodhoz*. JLX, Budapest, 2006.

FIELD, Syd: *Forgatókönyv. A forgatókönyvírás alapjai*. Corleonis, Budapest, 2011.

MCKEE, Robert: *Story*. Filmtett, Kolozsvár, 2011.

NOWELL-SMITH, Geoffrey (szerk.): *Oxford Filmenciklopédia*. Glória kiadó, Budapest, 1998.

SEGER, Linda: *Creating Unforgettable Characters*. Henry Holt and Company, New York, 1990.

SZABÓ Gábor: *Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film?* Ab Ovo, Budapest, 2002.

THOMPSON, Kristin–BORDWELL, David: *A film története*. Palatinus, Budapest, 2007.

WOOD, Mary P.: *Contemporary European Cinema*. Hodder Arnold, London, 2007.

További szakirodalom

BÁRON György: *HOLLYWOOD és MARIENBAND*. Gondolat, Budapest, 1986.

BIKÁCSI Gergely: *Bolond Pierrot moziba megy. A francia film ötven éve*. Héttorony Könyvkiadó–Budapest Film, Budapest, 1992.

BORDWELL, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Magyar Filmintézet, Budapest, 1996.

BÖSZÖRMÉNYI Gábor–KÁRPÁTI György (szerk.): *Zsánerben*. Mozinet Könyvek, Budapest, 2008.

ELSAESSER, Thomas: *A német újfilm*. Palatinus, Budapest, 2004.

GALT, Rosalinda: *The new European Cinema. Redrawing the map*. Columbia University Press, New York, Chichester – West Sussex, 2006.

GELENCSÉR Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Osiris, Budapest, 2002.

GOLDMAN, William: *Mit is hazudtam? Egy hollywoodi filmíró tapasztalatai*. Európa Kiadó, Budapest, 2002.

GREGOR Ulrich–PATALAS, Enno: *A film világtörténete*. Gondolat, Budapest, 1966.

KIRÁLY Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában*. Korona, Budapest, 1998.

KOVÁCS András Bálint: *Film és elbeszélés*. Korona Kiadó, Budapest, 1997.

LUMET, Sydney: *Hogyan készül a film*. Európa Kiadó, Budapest, 1997.

MAGYAR Bálint: *Az amerikai film*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1974.

NEMESKÜRTY István: *A képpé varázsolt idő*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1983.

Idézett folyóiratok

Chicago Sun, *Hollywood Reporter*, *Sight and Sound*, *The Economist*, *TimeOut London*, *Variety*.

További felhasznált folyóiratok

Filmvilág, *Filmtett*, *Metropolis*, *Mozinet*.

Fontosabb felhasznált internetes források

CINEMARX – www.cinemarx.ro

European Audiovisual Observatory – Lumière Database – http://www.obs.coe.int/web/search

Internet Movie Database – www.imdb.com

Filmhu – www.magyar.film.hu

Mojo Box Office – www.mojoboxoffice.com

PORT – www.port.hu

Wikipédia – http://fr.wikipedia.org, http://en.wikipedia.org



ISBN: 978-606-37-0383-6